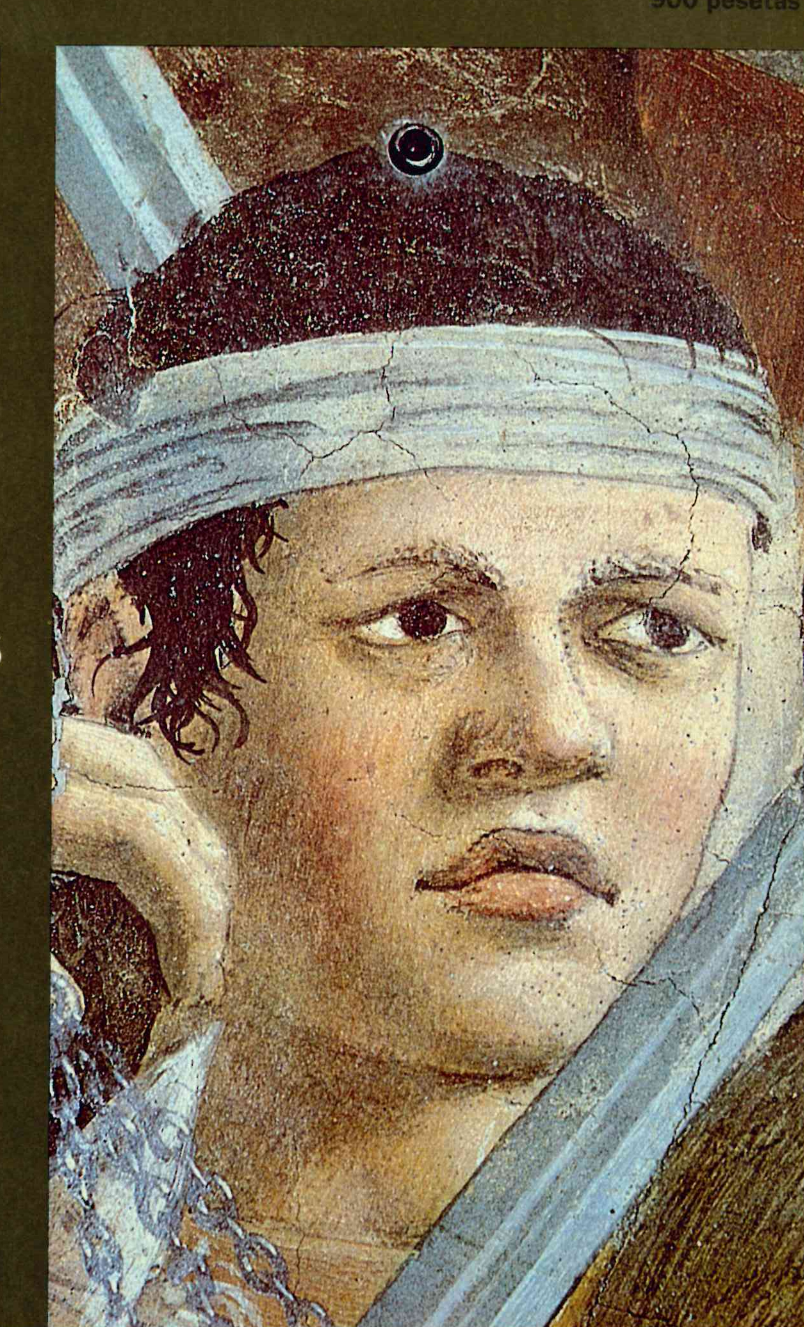
Piero

della Francesca

900 pesetas

Valeriano Bozal



4 EL ARTE Y SUS CREADORES

Historia 16

PIERO DELLA FRANCESCA

Por Valeriano Bozal
Catedrático de Historia del Arte.
Universidad Complutense

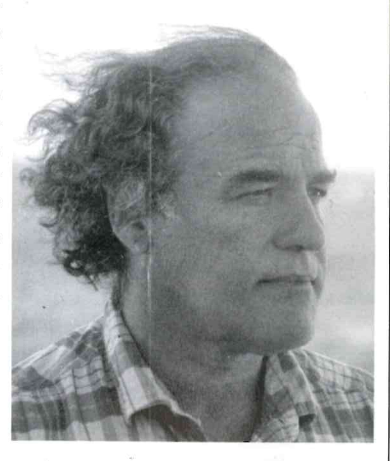
Indice

Derrota y decapitación de Cosroes (detalle), San Francisco, Arezzo



Presentación

ENTRE todos los artistas del Renacimiento, Piero es uno de los que mayor número de interpretaciones ha suscitado. Su pintura empezó a estimarse en la segunda mitad del siglo pasado y en el primer cuarto del presente, después de mucho tiempo de olvido y equivocadas atribuciones. Con el paso de los años ha aumentado la documentación, se han fijado las atribuciones y su pintura ha sido cada vez más estimada. No creo que esta estima se funde en estrictos problemas de erudición o de conocimiento histórico. Cuando se habla de Piero suele utilizarse un concepto al que deseo dar aquí todo su protagonismo: cultura visual moderna.



Piero forma parte del grupo de artistas que en la primera mitad del Quattrocento configuran una cultura visual moderna, cada vez más lejos del mundo medieval, de la plástica medieval. Pero Piero della Francesca ocupa un lugar singular en ese grupo: mira al futuro pero no reniega del pasado. Muchos son los autores que han hablado de arcaísmo y de primitivismo en el seno de su original clasicismo, y sin negar ese clasicismo original. Piero, más allá de los problemas iconográficos que puede suscitar —que en otros artistas constituyen el centro de su arte—, nos obliga a enfrentarnos con ese problema: de una manera más radical que ningún otro, construye un lenguaje plástico nuevo y encuentra en los recursos plásticos, en la construcción pictórica de las escenas, del espacio, de las figuras, de los asuntos, la razón de su obra.

También la razón de su actualidad, de su modernidad. Es cierto que los asuntos de muchas de sus obras exigen una atención detenida y que el alcance de muchos de sus temas no ha sido aclarado de forma suficiente, pero no cabe duda de que la fascinación que ejerce sobre nosotros —bien poco afectados por esos temas— se basa en la plasticidad de sus imágenes.

He pretendido analizar a Piero teniendo en cuenta ambos aspectos —su iconografía, su plasticidad—, que no creo estén separados. Teniendo en cuenta, también, las diversas miradas que se le han dirigido, su actividad teórica, por la que ocupa un lugar destacado en la historia de la perspectiva. Pero Piero no se agota ahí y este análisis sólo desea remitir a las imágenes, a las pinturas, nunca ponerse en su lugar. Lo inagotable de sus pinturas quizá sea el rasgo más firme de su actualidad.

Valeriano Bozal

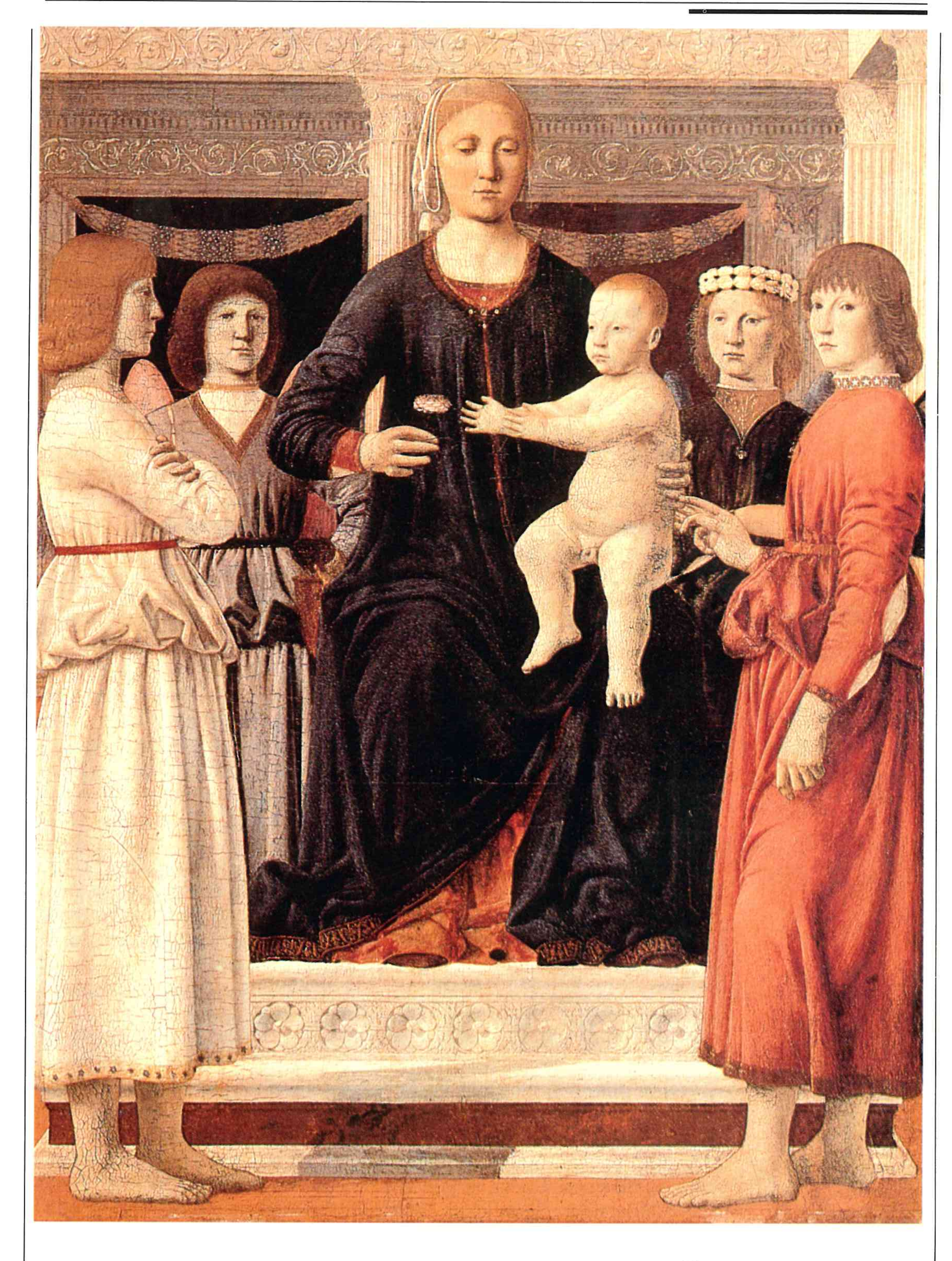
Miradas sobre Piero

EN sus *Vite* destaca Vasari dos rasgos de Piero: su capacidad como geómetra y matemático, su habilidad con la perspectiva, por una parte, y su *realismo —quanto importi lo imitare le cose vere, e lo andarle togliendo da'l proprio—*, por otra. Estos rasgos no sólo se han convertido en el eje de muchas aproximaciones a la pintura de Piero, también pueden colocarse en el centro de la mayor parte de los debates que ha suscitado.

Sin embargo, a pesar de la valoración vasariana, después de su muerte, la pintura de Piero posee cada vez menor resonancia, se convierte en la obra apenas conocida de un pintor provinciano hasta que en el siglo XIX comienza a adquirir una presencia notable. Es la *History of Painting in Italy*, de G. B. Cavalcaselle y J. A. Crowe, publicada en Londres en 1864, la obra que podemos considerar central a este respecto. No sólo porque recoge de forma sistemática y científicamente depurada las noticias que se conocen sobre el artista, también porque compara su obra con la de otros artistas que le son próximos —o que en este momento parecen próximos—, como Uccello, aborda el problema de las relaciones estilísticas, Van Eyck y Alberti, el papel que juega la perspectiva o las eventuales analogías con el arcaísmo griego...

Van Eyck y Alberti..., el máximo representante de la visualidad verista en el seno de la pintura flamenca —considerada ella misma convencionalmente a partir de su verismo— y la figura central del Quattrocento florentino en todo lo que se refiere al clasicismo y al estudio y construcción de la perspectiva. Si se quiere simplificar: el realismo y el idealismo. No importa ahora que muchas de las afirmaciones de Cavalcaselle puedan ser matizadas o incluso corregidas, el esquema vasariano continúa fundamentalmente en pie. En los años inmediatamente posteriores no hará sino consolidarse.

En esos años aumenta la información documental sobre el pintor de Borgo Sansepolcro y se identifican algunas de sus obras, en ocasiones de forma errónea, precisamente por la hipervaloración de la influencia flamenca. El mismo B. Berenson, en su *Central Italian Painters* (Londres, 1897; 2.ª edic., 1909), atribuye a Piero un *Cristo bendiciendo* de origen flamenco. La influencia de una obra posterior de Berenson es muy notable: en *Italian Pictures of the Renaissance* (Oxford, 1932, 1954) recoge las ideas expuestas años antes sobre Piero, y entre ellas conviene mencionar las que son ya convención a propósito del artista. En primer lugar, el carácter impersonal de su obra,



Virgen con cuatro ángeles. Pala Williamstown, ¿hacia 1478?, Williamstown, Massachusetts, Clark Art Institute

impersonalidad que, en opinión de Berenson, comparte en la historia del arte sólo con los frontones del Partenón y con Velázquez, impersonalidad que se hace efectiva en el prescindir de la expresión de los sentimientos y emociones personales, tanto los de los protagonistas de las pinturas, cuanto los que el artista podría haber proyectado sobre las imágenes: *Le satisfacía la impersonalidad, la ausencia de expresión emotiva, considerándola como una cualidad de las cosas. Por razones artísticas eligió los tipos más viriles y los paisajes más graves y severos, combinándolos y volviéndolos a combinar de acuerdo con el tema de cada obra, dejando que la importancia de las figuras, la solemnidad de la acción y la severidad del paisaje ejercieran sobre nosotros, por sí solas y descartada cualquier emoción especial, todo su irresistible poder* (Berenson, 1954, 128).

De esta cita deseo destacar al menos dos notas. Primero, Berenson comprende el de Piero como un mundo completo y, hasta cierto punto, cerrado, en el que las figuras y los paisajes se combinan de acuerdo al tema, pero son esencialmente siempre los mismos. Es decir, el maestro de Borgo Sansepolcro no es un artista narrativo preocupado por la anécdota singular, sino el creador de un mundo propio, en el que la anécdota posee una importancia relativa y, en cualquier caso, no es el factor que más nos atrae. Este, segundo, depende de los componentes más estrictamente plásticos de las pinturas: el énfasis de las figuras, la solemnidad de la acción y la severidad del paisaje, para lo cual dispone de una *forma* original: al decir de Berenson, es el primero que empleó los efectos de luz para presentar las cualidades tonales o el influjo del claroscuro sobre los colores (Berenson, 1954, 126).

Por razones artísticas eligió los tipos más viriles y los paisajes más graves y severos

La fascinación de Piero

Berenson se hizo una pregunta que surge siempre a propósito de Piero: ¿cuál es la razón de su encanto, de su poderosa seducción? Ha contestado refiriéndose a sus valores plásticos. Es lógico que así lo hiciera, dado el contexto de su actitud teórica y de sus concepciones, pero no me cabe duda de que con ello ha puesto en pie una cuestión que, debo confesarlo, todavía nos afecta: ¿cuál es la razón de la fascinación de Piero?

Los temas que el artista aborda son siempre complejos, en su aparente simplicidad —Bautismo, Flagelación, Navidad, Resurrección...—, y muchas veces difíciles de desentrañar, como luego se verá. Han suscitado abundante y polémica bibliografía y, a diferencia de lo sucedido con otros pintores, han jugado un papel decisivo en la datación de muchas de sus obras. Sin embargo, al contemplar tablas y frescos nos queda la duda de su importancia para explicar la poderosa seducción que ejercen las imágenes. Ello no quiere decir, en absoluto, que tales temas carezcan de importancia, la tienen y mucha, sólo dice que posiblemente estas imágenes no agoten sus efectos en los análisis iconográficos, obligados, a los que los historiadores las sometemos, y a lo mejor se hace necesario volver a considerar el punto de vista de Berenson, aunque no necesariamente la literalidad de sus argumentos.

Alguno de ellos ha sido criticado, por ejemplo el que hace depender a Piero de Paolo Uccello en cuanto a la perspectiva, pues hoy se

acepta ya que la de Uccello ofrece planteamientos y configuración distinta de la que Piero practica y sobre la que escribe al final de su vida. También algunas de las atribuciones berensonianas han sido cuestionadas, cuando no enérgicamente rechazadas. Pero ello no impide que reconozcamos la importancia de sus preguntas y el notable interés de su mirada.

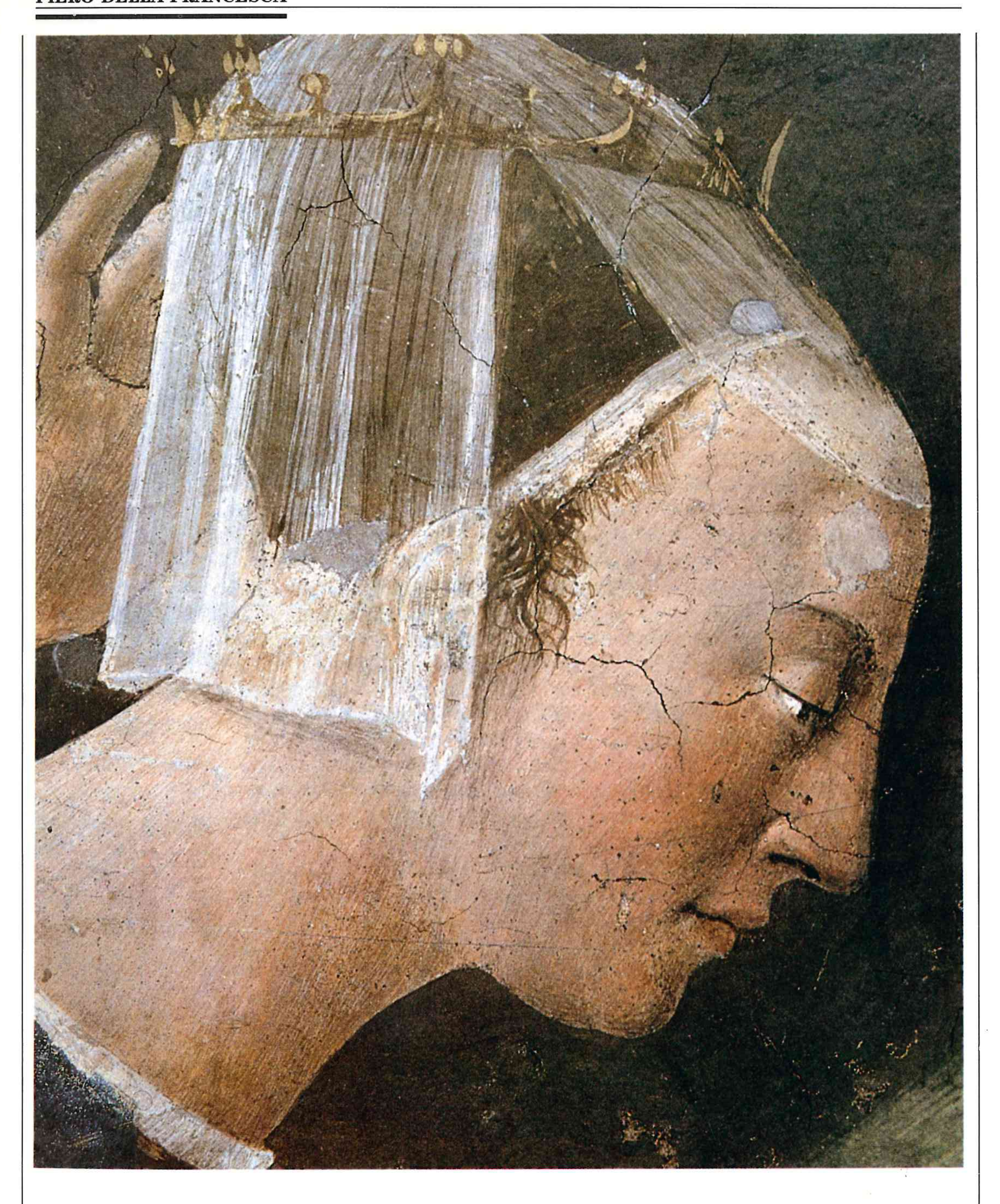
Entre los historiadores, quizá haya sido Roberto Longhi el que ha expresado de forma más clara su distancia respecto de Berenson, tal como puede verse en el estudio de la fortuna crítica del artista que lleva a cabo en su monografía de 1927 (dejando ahora al margen las difíciles relaciones entre Berenson y el joven Longhi). Esta monografía, editada después en diversas ocasiones con cambios, matizaciones, nuevo material documental y crítico, es una obra canónica en los estudios sobre Piero y marca un *punto de no retorno*, tanto por lo que respecta a lo más estrictamente historiográfico cuanto por lo que hace a la interpretación de su pintura: el de Longhi es un modo de mirar a Piero que se ha mantenido durante muchos años y que, a pesar de los abundantes trabajos después aparecidos —algunos de los cuales conllevan otros modos de mirar—, conserva su vigencia.

Si leemos algún texto sobre Piero posterior al de Longhi es posible que encontremos el calificativo con el que éste suele ser entendido: estilístico. Ginzburg, por ejemplo, afirma que las atribuciones y dataciones de Longhi se basan en *observaciones estilísticas* (Ginzburg, 1984, XV), cuando en su opinión es necesario un mayor apoyo documental e historiográfico y, a partir de esos materiales, un análisis iconográfico más estricto. Ahora bien, es preciso decir que cuando se habla del estilo de Piero della Francesca no se alude sólo a un repertorio de recursos técnico-formales, sino al modo en que el maestro de Borgo Sansepolcro mira-pinta el mundo, valores visuales pero también culturales, religiosos, sociales, políticos... Preguntarse por el estilo de Piero es un modo de mirar la obra de Piero en el que nos preguntamos, simultáneamente, por el modo en que Piero, en su obra, miraba.

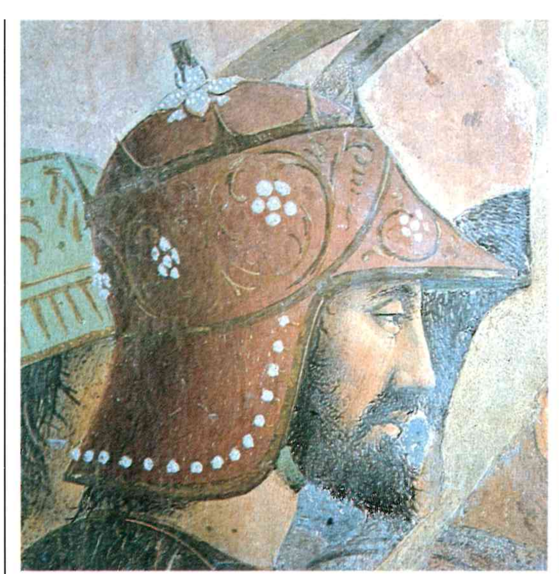
Los temas que el artista aborda son siempre complejos, en su aparente simplicidad, y muchas veces difíciles de desentrañar

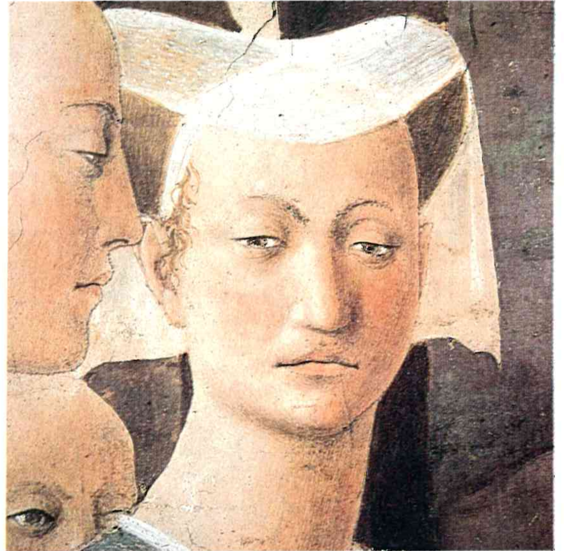
Algunas de las ideas que Longhi expone en 1927 las había adelantado en un artículo ya famoso de 1914: *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana (L'arte, XVII)*. En el mismo año redacta unos apuntes para sus clases del Liceo que después aparecerían en forma de libro: *Breve ma veridica storia della pittura italiana* (Florencia, 1988); como es natural, los apuntes y el artículo coinciden en los puntos más importantes. Entre sus ideas, me parecen fundamentales, además de las que sitúan a Piero en el tramado histórico de la pintura italiana y europea, aquellas que analizan su concepción del espacio y las relaciones cromáticas, que constituyen el eje de lo que denomina *síntesis perspectiva de forma y color*. En su monografía de 1927, en la que ocasionalmente reproduce de forma literal algunas de sus explicaciones docentes, desarrolla esta *síntesis perspectiva de forma y color* y la articula con lo que en su opinión es central para la comprensión de la pintura del maestro de Borgo Sansepolcro: su capacidad para crear un clasicismo *espontáneamente arcaico*, y ello en el momento en el que históricamente se configura el clasicismo.

Longhi comprende la obra de Piero en el marco de una evolución histórica, en el horizonte creado por la pintura florentina, y más concretamente la de Uccello, Domenico Veneziano y Massolino, pero no se limita a determinaciones estrictamente historicistas, mucho menos



Arriba, *Veneración del sagrado madero de la Cruz, Salomón y la reina de Saba* (detalle), San Francisco, Arezzo. Página derecha, arriba, izquierda, *Derrota y decapitación de Cosroes* (detalle), San Francisco, Arezzo. Arriba, derecha, *Veneración del sagrado madero de la Cruz, Salomón y la reina de Saba* (detalle), San Francisco, Arezzo. Abajo, *Derrota y decapitación de Cosroes* (detalle), San Francisco, Arezzo





cronológicas. En la secuencia de artistas florentinos —o que trabajaron en Florencia en la primera mitad del Quattrocento—, Piero elabora una *poética* específica, capaz de articular de forma original las propuestas de todos ellos y de dar a luz una pintura coral que contempla el mundo como un eterno, manifiesto y solemne espectáculo.

Poética

Poética es palabra clave, que luego repetirán otros historiadores. Los aspectos narrativos o decorativos dan paso a imágenes en las que el significado depende ante todo y fundamentalmente de valores plásticos, visuales, como si toda interioridad, cualquier interioridad sentimental, cualquier expresividad emocional, pero también cualquier anécdota narrativa —de las que tan llenas están las pinturas del siglo precedente—, pudieran transformarse en componentes plásticos, pudieran trasmitirse a nosotros, espectadores, mediante componentes plásticos. Es por ello que las tablas y frescos de Piero, por mucha que sea la agitación narrada —¡qué más agitado que una batalla!— poseen siempre ese aspecto de profundo e insondable silencio.

Al centrarse en el esclarecimiento de una poética —sin perder de vista los aspectos más tradicionalmente catalográficos, respecto de los cuales la monografía de Longhi suponía un avance sobre todo lo realizado hasta entonces—, Longhi daba un giro sustancial a los estudios positivos hasta ahora en vigor. Además, en relación con esa *poética*, otro punto de vista pasaba ahora a primer plano: la eventual relación de Piero con el arte moderno. En su curso de 1914, alude a la *cadena ideal* que une a Paolo Uccello con Paul Cézanne; en esta cadena ocupa Piero della Francesca un lugar destacado. Y estas afirmaciones de Longhi condujeron a una interpretación abusiva que hacía del maestro de Borgo Sansepolcro un antecedente directo de buena parte de la pintura de nuestro siglo, en especial el cubismo.

Longhi reaccionó contra esta interpretación abusiva y negó haber hecho ese tipo de afirmaciones desmedidas. Que se pusieran en su boca tiene, sin embargo, aunque sean improcedentes, cierto sentido: por una parte, la mirada del estudioso italiano nunca fue ahistórica, siempre tuvo en cuenta la época desde la que miraba y escribía, y nunca pretendió ocultarlo: su valoración de Piero es una valoración moderna, su mirada, el análisis de su poética, son una mirada y un análisis modernos; por otra, el papel jugado por Longhi (joven) en el desarrollo de la nueva pintura italiana, la que se conoció con el nombre de *metafísica*, no fue banal, tal como ha señalado Maurizio Calvesi en *La metafísica esclarecida. De De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio* (Madrid, 1990; edic. orig., 1982): Longhi tuvo un papel destacado en el debate de los pintores metafísicos en tanto que, al decir de Papini, era un crítico que *entendía más que los demás* (un *crítico*, no sólo un historiador académico).

Otras cuestiones, quizá más interesantes, quedan fuera de estas notas: la relación de Longhi con los teóricos del formalismo y la pura visualidad, con los escritos de Fiedler y de Hildebrand, se cruzaba con el análisis del lenguaje artístico que los pintores de los primeros años del siglo XX planteaban. El *gusto* por Piero enlazaba con el *gusto moderno*, no respondía a una pretensión ni historicista, ni académica, ni

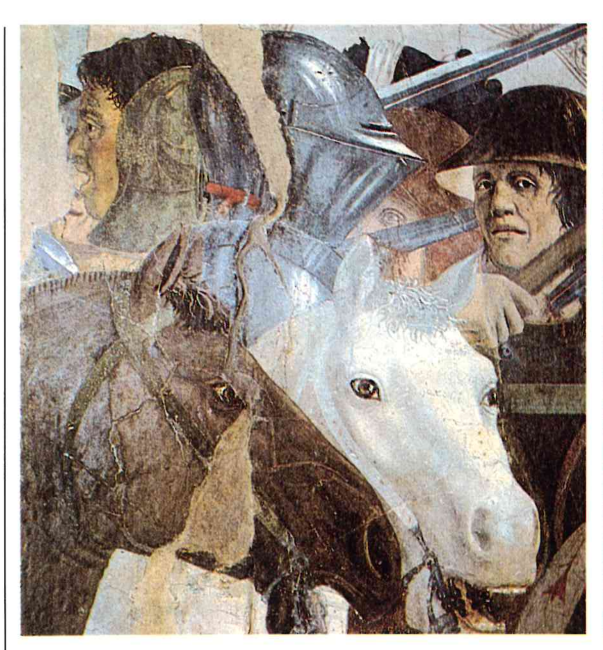


Natividad (detalle), 1484-87, Londres, National Gallery

erudita (aunque historia, academia y erudición estaban siempre presentes en los escritos de Longhi).

La mirada del historiador se proyectaba en dos ámbitos fundamentales: la poética de Piero y el estudio historiográfico —filológico se dirá en algunas ocasiones— de sus obras. Si algunos aspectos de este último han sido rectificados gracias al hallazgo de documentos inéditos, dataciones más matizadas, etc., aquel se ha mantenido sustancialmente en su integridad. Cuando muchos años después escribe Eugenio Battisti su monumental *Piero della Francesca* (1971; reeditado en 1992), el primer capítulo está dedicado a la *poética* de Piero. La eliminación de lo anecdótico y superficial, el equilibrio entre lo huma-







Página izquierda, *Victoria de Constantino sobre Magencio* (detalle), San Francisco, Arezzo. Arriba, izquierda, *Derrota y decapitación de Cosroes* (detalle), San Francisco, Arezzo. Arriba, derecha, *Victoria de Constantino sobre Magencio* (detalle), San Francisco, Arezzo

no y lo divino, la articulación del verismo (¿realismo?) flamenco y el sistema de proporciones y perspectiva florentino, la desaparición del paso del tiempo, el sentido del presente..., son algunos de los asuntos que aborda Battisti, enmarcando con ellos sus análisis de las obras concretas y el riguroso aparato crítico. Algunos de estos análisis matizan las afirmaciones de Longhi, muchas veces a partir de apoyos más completos y complejos de lo que aquel empleó —y a propósito de algunas obras (los frescos de Arezzo, por ejemplo) encontramos diferencias sustanciales—, pero los ejes de la *poética* francesquiana continúan siendo los mismos.

Longhi y Battisti han construido una mirada que creo fecunda y que contesta a una pregunta esencial: ¿cuál es la razón de la fascinación que Piero della Francesca, a pesar del paso del tiempo, produce sobre nosotros?; ¿qué hay en este artista del Quattrocento que todavía nos conmueve y nos impone? El interés que suscitan sus frescos y tablas no es sólo un interés historicista. Además de permitirnos reconstruir el mundo en el que vivió —el de Urbino, Rimini, Arezzo, el más provinciano de Borgo Sansepolcro—, de precisar rasgos del humanismo italiano, además de todo eso, sin negarlo, posee un enorme atractivo para nosotros, actual, una capacidad de afectarnos que se produce muchas veces al margen del contenido literal de sus imágenes.

Quizá por ello algunos de sus temas no fueron analizados por aquellos historiadores con el detenimiento que a otros les parece necesario. Este es el origen de la que llamo otra mirada, ni mejor ni peor, distinta, sobre Piero.

Otras miradas

Casi todas sus pinturas ofrecen esta característica: en líneas generales se puede identificar con toda claridad su tema —Bautismo, Flagelación, Leyenda de la Vera Cruz...—, pero en casi todas existen motivos



Flagelación (detalle), ¿1469?, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

que resultan de más difícil comprensión y que suscitan un debate que afecta al sentido general de las escenas. En otros artistas, la documentación de los encargos, comentarios de época, circunstancias históricas o la comparación con otras obras, han permitido discernir con precisión cuál era el asunto pintado. En Piero no sucede así, la aportación documental es importante pero escasa en este punto, la datación imprecisa y, por tanto, las circunstancias históricas poco determinadas; los comentarios de época, parcos, cuando no inexistentes, las comparaciones con otras obras, poco expresivas. Ello ha traído como consecuencia una investigación en profundidad de la iconografía.

En este horizonte han destacado K. Clark, autor de una ambiciosa monografía sobre el pintor en 1951, Tolnay, Tanner, Gilbert, Gouma-Peterson, autores de importantes trabajos sobre aspectos parciales que, como he dicho, pueden llegar a cambiar tesis más generales. Entre todos, quisiera destacar el muy complejo, erudito y difundido de

C. Ginzburg (1984; edic. orig., 1981 y 1982), un historiador siempre brillante y original, que se centró en el *Bautismo*, los frescos de Arezzo y la *Flagelación* y estableció una profunda relación entre todas estas obras a partir del problema de las relaciones entre las iglesias de Oriente y Occidente.

Mi propósito no es comentar aquí unas hipótesis que serán tratadas con cierto detenimiento en los lugares adecuados, tanto en el estudio general como en los específicos dedicados a obras singulares. Sólo deseo llamar la atención sobre esa mirada que contempla la obra de Piero desde un punto de vista estrictamente histórico: de *lectura histórica* de la obra de Piero habla Ginzburg. Ahora bien, me pregunto si el punto de vista de este autor es suficiente, no si es necesario, que lo es, sino si es suficiente. El propio Ginzburg lo considera como un estudio necesario y afirma que incursiones de este tipo deberían multiplicarse, precisamente porque otros puntos de vista han tendido a postergarlas o infravalorarlas. Creo que efectivamente debe ser así, estoy de acuerdo en ese punto con Ginzburg, pero eso no es suficiente: la datación del objeto artístico —una tabla, un lienzo, un fresco...— es un punto de partida, no el punto de llegada, no debe hacernos olvidar que se trata de un objeto *artístico*, y nos obliga a responder a preguntas sobre su cronología, comitentes, circunstancia histórica, etc. —sin las que nada preciso podrá afirmarse—, pero también sobre su sentido estético, sobre aquello que Longhi y Battisti han abordado bajo el epígrafe de *poética*.

Existe una tercera mirada, con resultados mucho menos fecundos tanto en lo relativo a la explicación histórica de la obra de Piero, cuanto a su valor semántico: la de aquellos que, en los límites de la semiología y la historia del arte, han situado el análisis de los problemas de la perspectiva por encima del análisis de las obras. Encontramos un ejemplo de este proceder en los textos publicados del congreso que, sobre *Piero teorico*, tuvo lugar en Anghiari en mayo de 1983, en el que intervinieron, entre otros, Omar Calabrese, H. Damisch, L. Marin, G. Arrighi, A. Parronchi...

No cabe duda de que la perspectiva juega un papel decisivo en la obra de Piero, y que su tratado *De Prospectiva pingendi* ocupa un lugar importante tanto en su actividad como en la tratadística del Quattrocento, tal como ha puesto de manifiesto G. Nicco Fasola en su edición crítica (Florencia, 1942), pero no tengo claro que una especulación —con pretensiones epistemológicas— sobre la naturaleza teórica de la obra de Piero aporte mucha luz a la comprensión de su pintura. Y eso es a lo que muchas veces se reducen los textos redactados a ese propósito. Muchos estudiosos de la semiología se dedicaron en los años setenta (y alguna parte de los ochenta) a especular sobre la condición sígnica de las pinturas, configurando una disciplina que se alimentaba de sí misma y en sí misma se encerraba. Algunas de estas disquisiciones son útiles, otras no tanto, pero las que son útiles, lo son porque ayudan a *abrir* las imágenes, no a cerrarlas.

Abrir las imágenes, no cerrarlas, no sustituirlas poniéndose en su lugar, abrir unas imágenes que muchas veces son herméticas —y no sólo por la índole de los temas representados— es el propósito de este trabajo, en el que se ha pedido ayuda tanto a la historia de los estilos cuanto a la iconografía y la historia de la perspectiva. Abrir las imágenes desde ahora, nuestro tiempo, un tiempo que no podemos ni evitar, ni ignorar.

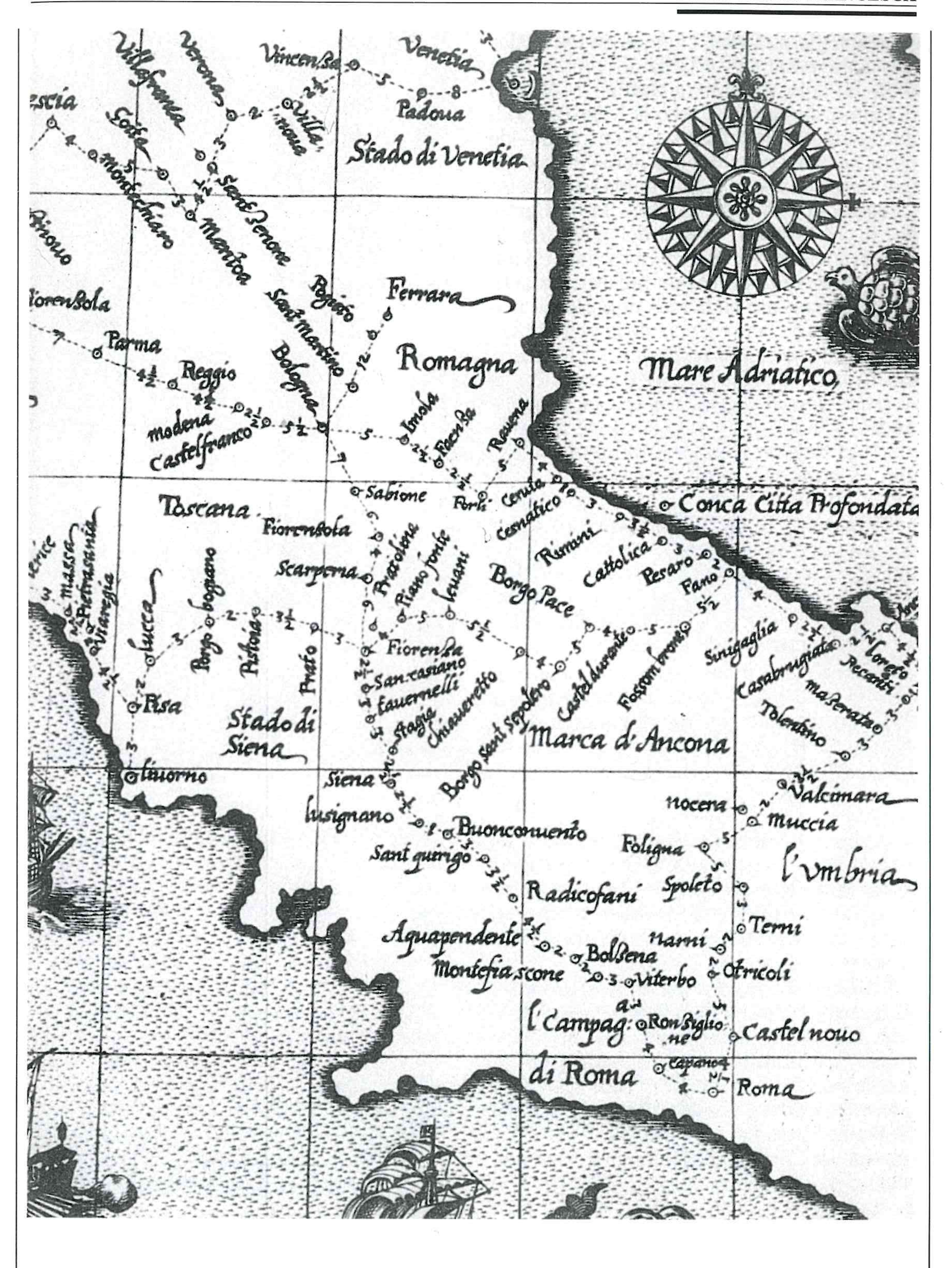
El maestro de Borgo Sansepolcro

PIERO della Francesca, Pietro di Benedetto dei Franceschi, nació en Borgo Sansepolcro en torno a 1415 y no más allá de 1418, pues un documento de octubre de 1436 permite conocer que actuó como testigo en un testamento, por lo que debía tener al menos 18 años (Dabell, 1984). Murió en esta ciudad en 1492: *A dì 12 Oct. 1492 Maestro Pier dei Franceschi famoso pictore sepolto in Badia* se lee en el Libro dei Morti del Archivio Communale de Sansepolcro. Muy poco es lo que sabemos de su infancia y juventud. Al parecer, su padre, Benedetto, se dedicó al comercio y logró reunir un patrimonio estimable y es posible que el artista alcanzara cierta educación, lo que le permitiría entender textos técnicos en latín e incluso algunos de carácter teológico y poético (Battisti, 1971, 1992).

Tampoco nos es muy conocida su formación artística, que ha provocado siempre opiniones encontradas entre los historiadores. Mientras que algunos han buscado sus orígenes en un aprendizaje y educación de carácter local, otros, muy especialmente Longhi, han rechazado esa aseveración y se han centrado en el marco florentino como el más apropiado para comprender tanto las primeras obras de Piero como su trayectoria. Hoy día sabemos, gracias a diversos documentos publicados por Dabell, que fue ayudante de un pintor de Borgo Sansepolcro, Antonio di Giovanni di Anghiari: ambos figuran en un pago del 21 de octubre de 1436 por la realización de enseñas y banderas papales destinadas a la puerta y torres de la muralla de Borgo. Desgraciadamente, aunque Antonio di Giovanni es un artista documentado, no se conoce ninguna de sus obras, por lo que no podemos hacer hipótesis fundadas sobre la eventual relación estilística entre ambos. Algunos historiadores afirman, por otra parte, que la ayudantía de Piero era de menor importancia —preparar los materiales para Antonio di Giovanni—, mientras que otros señalan que el hecho de aparecer en un documento de pago implica una actividad más relevante.

Los comienzos del maestro

Si la relación entre Piero y Antonio di Giovanni resulta, así, poco precisa, no es mucho lo que puede decirse sobre el arte que Piero pudo ver en su villa natal. Borgo Sansepolcro reunió a un número con-



Mapa de Italia (detalle), en *Novum Itinerarium Italiae*, por J. Furttenbach, 1607

siderable de pintores, algunos de los cuales son sólo nombres —Orlando *pictor*, Andrea di Paolo, Angiolo di Maffuccio, Matteo di Bruno, Jacopo di Marco di Negro di Boddo, Jacopo di Balduccio—, mientras que de otros se conservan algunas obras importantes. Entre todos, el más notable es Sassetta (Stefano di Giovanni di Consolo da Cartona, h. 1400-1450), autor del políptico de San Francisco, en Sansepolcro, hoy dividido y dispersado en varios lugares. La actividad de Sassetta es la más importante manifestación de la presencia de la pintura sienesa en Borgo, pero no la única. La *Gloria de Santa Catalina de Alejandría entre Angeles y la Virtud* (París, M. Jacquemart André) y la *Crucifixión* (París, M. Jacquemart André), de Pietro Giovanni di Ambrogio, es otra, así como algunas obras realizadas por el anónimo (¿Francesco di Segna?) Maestro di Borgo Sansepolcro autor del políptico de la *Resurrección* en el Duomo de la ciudad y, mucho después, por Matteo di Giovanni (h. 1430-1495), lo que indica la persistencia del *gusto sienés* incluso tras la actividad de Piero.

Ahora bien, todas estas obras son tardías desde el punto de vista de la formación de Piero. Sassetta recibió el encargo de su políptico en 1437, y sólo lo terminó en 1444, un año antes de que Piero recibiera el importante encargo del políptico para la Compañía de la Misericordia (en este momento, como enseguida veremos, Piero ha estado ya en Florencia y ha trabajado con Domenico Veneziano). Por otra parte, la citada *Gloria de Santa Catalina de Alejandría*, con una fuerte influencia de Sassetta, es de 1445.

Fuera de Sansepolcro, en Arezzo, quizá podía haber visto la pintura de Parri di Spinello que, sin embargo, muestra una fuerte influencia del arte gótico. En Arezzo realiza Filippo Lippi *La Coronación de la Virgen con Santos y dos donantes* (Roma, Pinacoteca Vaticana) después de 1444, por encargo de Carlo Marsuppini, el mismo que encargó a Bicci di Lorenzo (1373-1452) un ciclo de frescos con la *Historia de San Bernardo*, hoy perdidos, para el coro de la iglesia de San Bernardo. Bicci di Lorenzo es un artista importante en la biografía de Piero, pues éste le sucede a su muerte en 1452 en la realización de los frescos de





Políptico de la Misericordia, 1445-62, Borgo Sansepolcro, Museo Civico

Arezzo con la *Leyenda de la Vera Cruz*, la obra más importante del maestro de Borgo Sansepolcro. Pero Bicci di Lorenzo es un autor de fuerte raigambre gótica, muy distante del estilo de Piero.

En Cortona, ciudad próxima a Borgo Sansepolcro, trabajó Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole, h. 1400-1455), que reside en 1438 en el convento dominico, y probablemente realizó entonces el tríptico con *La Virgen con el Niño en un trono y santos* (Cortona, Museo Diocesano). Para la iglesia de Santo Domingo había pintado Sassetta en torno a 1434 el políptico *Virgen con el Niño y cuatro santos* (Cortona, Museo Diocesano). Cabe pensar que Piero viajó a Cortona para ver estas obras, innovadoras en el panorama del momento (aunque muy diferentes entre sí), pero, sin ningún documento que lo pruebe, no deja de ser una especulación.

Un documento del 7 de septiembre de 1439 acredita la estancia de Piero della Francesca en Florencia. El documento se refiere al pago de las pinturas realizadas por Domenico Veneziano (comienzos del siglo XV-1461) en el coro de San Egidio y señala que *Pietro di Benedetto, del Borgo de Sansepolcro, está con él* (Harzen, 1856; Cavalcaselle, 1898). ¿Cuánto tiempo llevaba el artista trabajando con Domenico Veneziano? No lo sabemos. Longhi piensa que pudo acompañar a Domenico en su viaje por las Marcas y Umbría, y que pudo ser su ayudante desde 1435 (Longhi, 1927, 1980). En todo caso, tal como indica Battisti, la actividad de Piero junto a Domenico Veneziano sólo está documentada entre mayo de 1439 y diciembre de 1440, y el pago del que habla la documentación es reducido, lo que no permite fijar cuál fue su trabajo, aunque al parecer no demasiado importante (Battisti, 1992, II).

La falta de información no permite conocer la trayectoria de Piero en sus años florentinos y hasta 1445, año en el que, como se ha indicado, recibe el encargo del políptico para la Compañía de la Misericordia en Borgo Sansepolcro. Ahora bien, algunos aspectos del contrato permiten conocer mejor su situación: no se le considera un maestro, se especifican los materiales que debe emplear y se señala que el artista será responsable de los desperfectos que puedan producirse en los años inmediatamente posteriores en la conservación de la pintura, lo que indica una notable desconfianza hacia la técnica de Piero. El padre del artista figura como garante de su trabajo y el plazo estipulado para el mismo es de tres años, tiempo que se consideraba suficiente para su realización.

A pesar de la desconfianza de los comitentes, no cabe duda de que se trata de un encargo relevante para un artista que posiblemente no había cumplido los 25 años —de ahí la figura del padre como garante—, lo que hace más interesante averiguar la formación de Piero. La ejecución del políptico se prolongará en el tiempo y los historiadores no están de acuerdo al respecto: unos hablan de 1462 como fecha final, otros lo sitúan no más allá de 1454 ó 1455. En cualquier caso, lo que ahora preocupa no es tanto este asunto cuanto lo que Piero había aprendido antes de 1445 para ser merecedor del encargo.

Sobre este punto sólo podemos hacer suposiciones de carácter estilístico, pues las obras que se conservan son o bien de datación posterior, o bien de cronología incierta. El *San Jerónimo* de Berlín fue realizado en 1450 (aunque algunos historiadores consideran ésta una obra tardía, y ello a pesar de la fecha que aparece en la tabla, visible tras su restauración de 1968); el *Retrato de Sigismondo Pandolfo*



***Retablo de Santa Lucía*, por Domenico Veneziano, h. 1440, Florencia, Uffizi**

Malatesta que conserva el Louvre, en torno a 1451, año que figura en el fresco con *San Sigismondo y Malatesta*, realizado en el Templo Malatestiano de Rimini.

La relación de Piero con Sigismondo Malatesta es la primera información pictóricamente documentada de su contacto con el clasicismo. Por encargo de Sigismondo, Matteo de'Pasti había iniciado en 1447 la reforma de la vieja iglesia de San Francisco, en Rimini, para lo que contó con la ayuda del escultor Agostino di Duccio (1418-h. 1481), autor de la ornamentación floral y simbólica. Agostino di Duccio, exilado por hurto de su ciudad natal, Florencia, había trabajado en Módena y en Venecia y reunía en su escultura un intenso sentido plástico con brillantes ritmos lineales procedentes del gótico tardío. En 1450, L. B. Alberti (1406-1472) se encarga de la remodelación del Templo Malatestiano, actividad que se suspenderá en 1461 por falta de medios. Alberti concibe un templo de inspiración romana y convierte el edificio en un ejemplo de sus teorías clasicistas. Lamentablemente, carecemos de datos fidedignos sobre las circunstancias de la



Arriba, *Virgen de la Misericordia* (detalle), *Políptico de la Misericordia*, 1445-62, Borgo Sansepolcro, Museo Civico. Página derecha, *Sigismondo Malatesta*, h. 1451, París, Louvre

estancia de Piero, por lo que sólo caben presunciones sobre su contacto con el humanismo de la corte, en cualquier caso evidente en el fresco que realizó.

Sobre la datación del *Bautismo* de la National Gallery de Londres no existe acuerdo, aunque todos los autores coinciden en afirmar que es una de las primeras obras del artista. En todo caso, el hecho de que formara parte de un tríptico en el que sólo la tabla central es de Piero indica que el pintor de Borgo no era un maestro consagrado y no controlaba todavía su obra. En 1452 inicia, tras la muerte de Bicci di Lorenzo, su trabajo en los frescos de Arezzo, una obra de plena madurez.

El problema sigue, pues, en pie. Las obras citadas no contribuyen de manera decisiva a aclararlo, pero permiten algunas sugerencias. La *Crucifixión* en la cúspide del políptico de la Misericordia, por ejemplo, puede compararse con la *Crucifixión* (1426) pintada por Masaccio que conserva el Museo Capodimonte de Nápoles; las tablas realizadas por los ayudantes de Piero y las pintadas por Piero indican una dependencia de la pintura florentina. Pero, como ya se ha dicho,



la realización del políptico se dilata en el tiempo y no permite el tipo de precisiones que sobre el particular serían deseables. Por lo que se refiere a los frescos del Templo Malatestiano, revelan una madurez considerable y, en todo caso, son posteriores a 1445. Otro tanto sucede con el *San Jerónimo* de Berlín, que en modo alguno puede considerarse como obra de formación (al margen del debate sobre la fecha exacta de su realización).

Influencias de la época

En Florencia, durante los años que estuviera, además de las obras de Domenico Veneziano, Piero pudo ver también las de Fra Angelico, de Masolino (Tommaso di Cristoforo Fine, ¿1383?-h. 1440), Masaccio (Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai, 1401-1428), también las de Paolo Uccello (Paolo di Dono, 1397-1475), que fue llamado a Padua por Donatello en 1445, pero que estaba en Florencia desde 1431.

Ha sido Longhi el historiador que más cuidadosamente ha destacado la influencia de estos artistas sobre Piero, a la vez que su originalidad. Permítaseme citar el siguiente párrafo, que en alguna medida resume su posición: *Una geniale lucidezza fu concessa a Piero nello scrutinio ch'egli andava conducendo dei fatti d'arte que appena lumeggiati. Egli indagava cautamente ad esempio, i possibili rapporti che gli educati ritmi formali dei classicisti avrebbero potuto intrattenere, se sottoposti ad una qualche riforma, con la preventiva naturalezza del mondo di Masaccio; ma, accorto egualmente della profonda lezione racchiusa nella fatale agrimensura del mondo creata da Paolo Uccello, innamorato ad un tempo della trasfigurata naturalezza del lume di Domenico, interessato alle dislocate larghezze cromiche di Masolino, ma anche ai più puntuali e preziosi grani di pittura, attento persino alle nuove insistenze lineari, andava alla fine in cerca di un'arte che poeticamente sublimasse tutti quegli impulsi in un universale rigorosamente sintattico e pure ampiamente corale. (Una genial lucidez se le concedió a Piero en el análisis al que se entregaba cuando estudiaba los fenómenos artísticos apenas se producían. Indaga minuciosamente, por ejemplo, sobre las posibles relaciones que los refinados ritmos formales de los clasicistas hubieran podido mantener, si hubiesen sido sometidos a alguna reforma, con la temprana naturalidad del mundo de Masaccio; pero, atento por igual a la profunda lección que se encerraba en la fatal agrimensura del mundo creada por Paolo Uccello, enamorado al mismo tiempo de la transfigurada naturalidad de la luz de Domenico, interesado en las amplias pero desencajadas superficies cromáticas de Masolino, pero también en los detalles más minuciosos y exquisitos de la pintura, atento igualmente a las nuevas tendencias del dibujo, andaba a la postre en busca de un arte que poéticamente sublimase todos estos impulsos en un universal rigurosamente sintáctico y, por ello, ampliamente coral.)* (Longhi, 1927, 1980, 15-16.)

Longhi ha señalado a este respecto la importancia que adquiere el conocimiento de la perspectiva —sobre la que más adelante hablaré



Sigismondo Pandolfo Malatesta, según un grabado de M. Pasti

con algún detenimiento—, que le permite una síntesis de forma y color, la posibilidad de crear un arcaísmo *espontáneo* en el mismo momento en que se reforma el clasicismo, capaz de asumir en las nuevas imágenes el pasado reciente, no sólo el remoto, capaz de escapar al arqueologismo y fundar una poética nueva, original, si se quiere, *moderna*.

En 1452 inicia Piero el ciclo de frescos sobre *La Leyenda de la Vera Cruz* en la iglesia de San Francisco, en Arezzo. Bicci di Lorenzo había empezado la *ornamentación* de la iglesia pintando la bóveda de la capilla mayor y parte del intradós. Los detalles cronológicos de los frescos de Arezzo serán estudiados en otro capítulo, baste ahora llamar la atención sobre el cambio notable de Bicci a Piero: el primero es un autor tardogótico, *amable* y *elegante* según algunos historiadores, distante del *gusto moderno* de Piero. Cuáles fueron las razones para tal cambio constituye motivo de investigación e hipótesis polémicas, pero también fuente para una mejor comprensión de los frescos, tal como más adelante se verá.

El 22 de septiembre de 1458, Piero, que había sido denominado



Arriba, *Bautismo* (detalle), 1440-54, Londres, National Gallery. Izquierda, *Profeta* (detalle), San Francisco, Arezzo



Arriba, *Sigismondo Pandolfo Malatesta ante San Sigismondo*, 1451, Rimini, Templo Malatestiano. A la derecha, *Angel* (detalle), San Francisco, Arezzo

maestro en un documento de 1454, nombra procurador a su hermano Marco, con vistas a una larga ausencia de la ciudad. Esta ausencia está originada por su viaje a Roma, ciudad en la que se halla en el mes de octubre de 1458, y en la que permanece al menos hasta abril del año siguiente, fecha en la que se le pagan 150 florines —al *maestro Pietro dal borgho*— por parte de los frescos que está realizando en la cámara del Pontífice, Pío II. Todos los historiadores están de acuerdo en señalar la importancia de este viaje, que dividiría en dos partes su trabajo en los frescos de Arezzo (Clark, 1969; Gilbert, 1968) o determinaría su final (Longhi, 1927, 1980), aunque Battisti cree que fueron iniciados precisamente *después* del viaje (Battisti, 1992). Este viaje a Roma explicaría, en opinión de algunos autores, el conocimiento de la arquitectura clasicista que se evidencia en algunos de los *últimos* frescos del ciclo; otros (Ginzburg, 1981) le dan aún más importancia y no excluyen una serie de contactos y entrevistas que incideron de manera decisiva en el programa iconográfico. Como ha señalado Ginzburg, *suponer que la obra mayor de Piero haya sido realizada antes* (Longhi), *después* (Battisti) *o antes y después* (Clark, Gilbert) *del viaje a Roma y la estancia en la corte de Pío II, implica en cada ocasión reconstrucciones muy diversas del itinerario pictórico de Piero* (Ginzburg, 1981, 1984, 32).

Piero se encontraba en Sansepolcro en octubre de 1460. En los próximos diez años alternó su residencia entre Borgo, Urbino y Arezzo. Enseña a Pacioli los elementos de las matemáticas, crece su fama y en 1465 pinta el famosísimo díptico con el doble retrato y doble triunfo de Federico de Montefeltro y su esposa Battista Sforza. En 1468 adquiere tierras y una casa en San Patrignano, cerca de Sansepolcro, y al año siguiente un terreno en el Monasterio di Sansepolcro. Continuará adquiriendo propiedades en años sucesivos, lo que habla a las claras de su prosperidad. En consonancia con la prosperidad económica, el papel social: es nombrado miembro del consejo del pueblo de Borgo en 1477, cargo que volverá a ocupar años después, lo que indica, además, su presencia continua en la ciudad. Sin embargo, parece que el artista se aislase, aunque el número de encargos aumenta, tal como atestiguan los documentos. Muchas de estas obras se han perdido.

El maestro en la corte

En 1469, Piero se traslada a Urbino y se hospeda en la casa de Giovanni Santi (1435-1494), pintor y padre de Rafael Sanzio (1483-1520), ligado a la corte del duque Federico e influido por Piero. La relación entre el maestro de Borgo Sansepolcro y los duques fue muy estrecha y tuvo resultados fecundos: el *Doble retrato de Federico de Montefeltro y su esposa Battista Sforza*, con el *Doble triunfo* de ambos en el reverso (h. 1465, h. 1472, Florencia, Uffizi), *Virgen con ángeles, santos y Federico de Montefeltro* (1469-72, Milán, Pinacoteca Brera) y posiblemente, aunque sobre este asunto quizá existe menos consenso que sobre ningún otro, la *Flagelación* (sobre la datación, ver la ficha correspondiente), que se conserva en la Galleria Nazionale delle Marche, en Urbino.

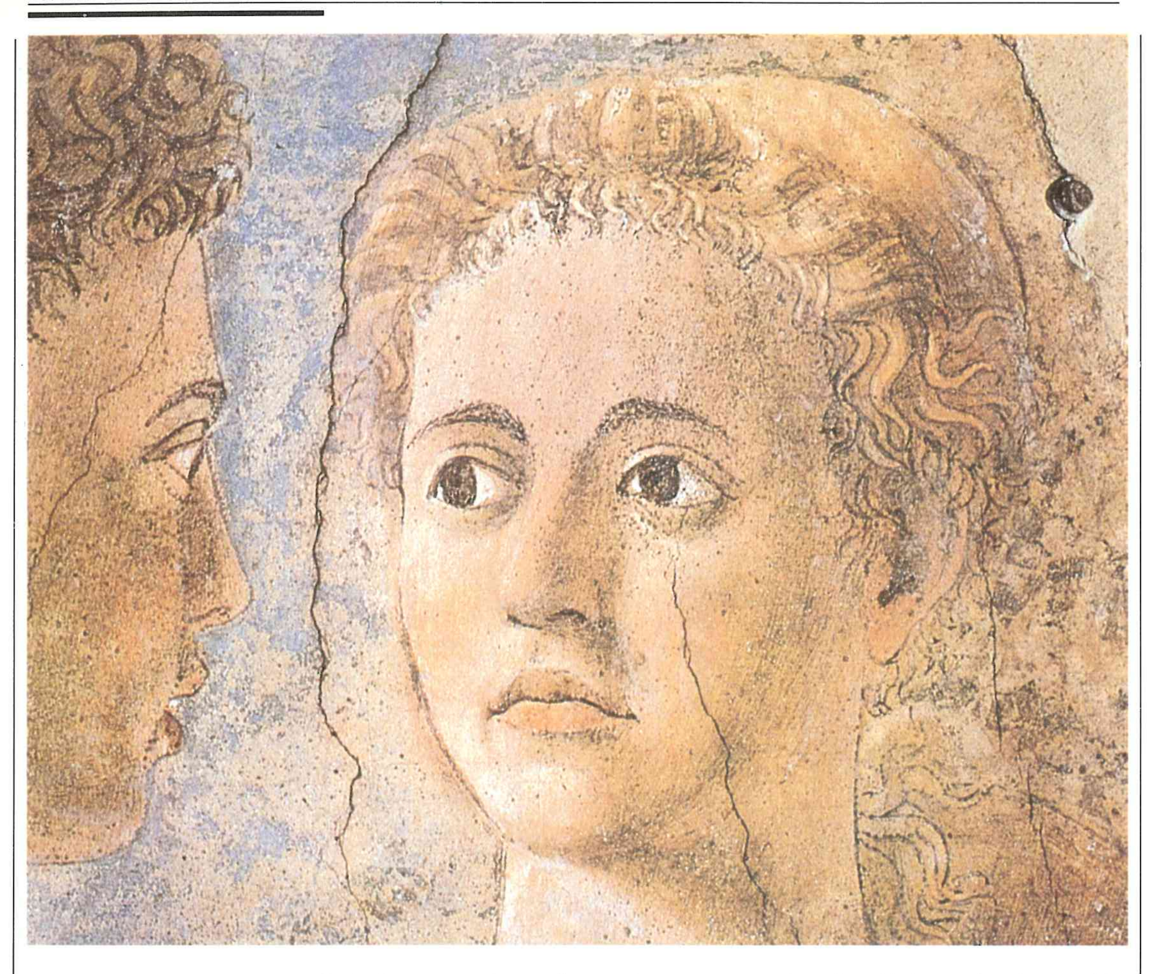
Se ha llegado a decir que esta relación con la corte de Urbino fue



Iglesia de San Francisco, Arezzo

una segunda juventud para el artista, allí pudo encontrar de nuevo la vida intelectual que difícilmente se hallaba en Borgo Sansepolcro. Nello Ponente afirma que nacer en Urbino en esta época era un privilegio, pues era nacer en un lugar abierto a las especulaciones del humanismo. El duque ocupaba el centro de ese movimiento, reunió una biblioteca considerable y dio trabajo a numerosos copistas. Landino dedicó a Federico sus *Disputationes Camaldulenses* (h. 1475), en las que dialogan León Bautista Alberti y Lorenzo de Médicis.

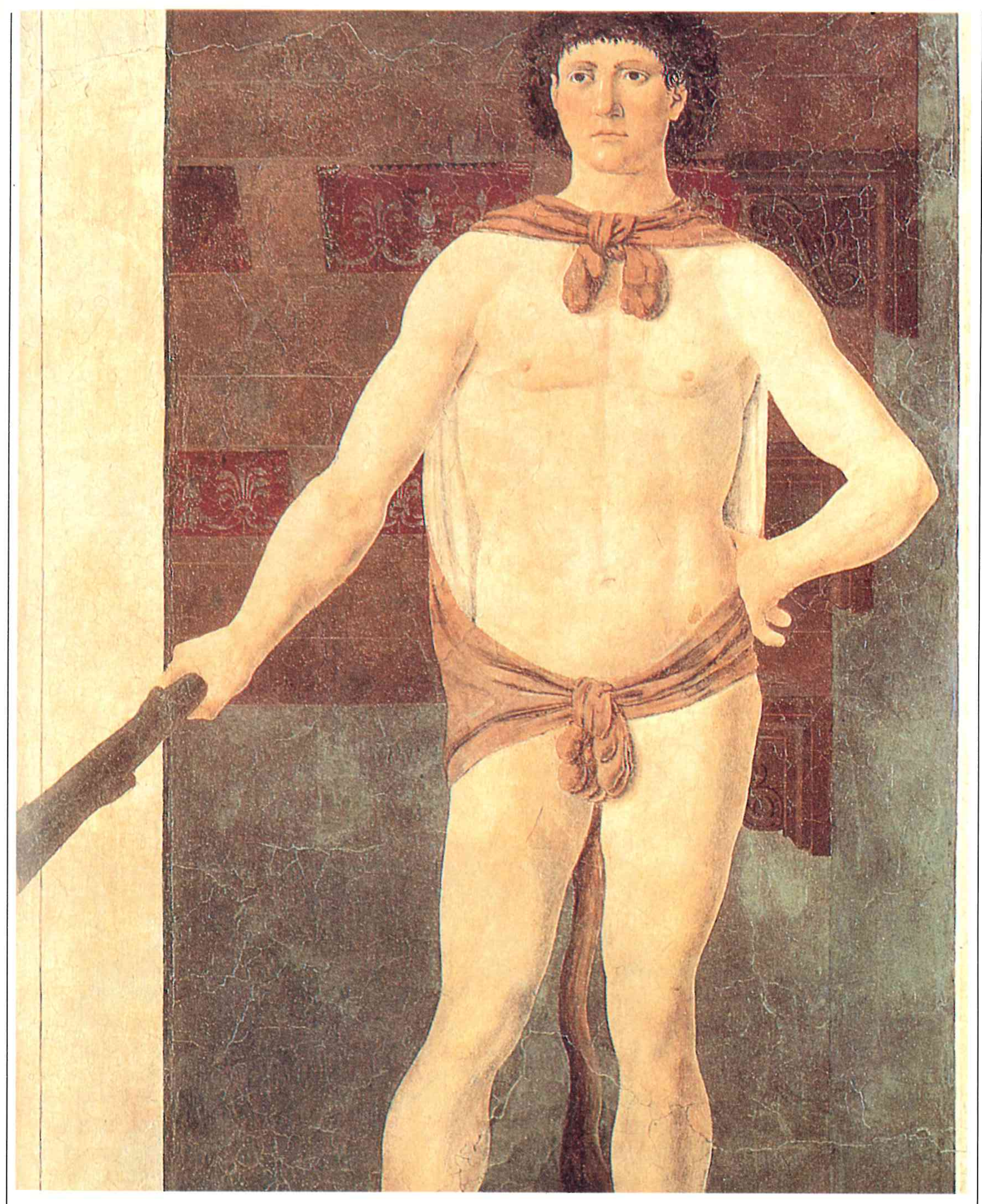
También fueron muchos los artistas que trabajaron para la corte, entre ellos destacan el español Pedro Berruguete (1450/55-h. 1504) y Justo de Gante (doc. 1460-1475), que pintaron la serie de *varones ilustres* para el estudiolo del duque. El arquitecto Luciano Laurana (h. 1420-1479) había sido llamado a Urbino (1466) a fin de intervenir en el palacio, lo que hizo siguiendo la orientación clasicista marcada por Brunelleschi y Alberti (también se atribuyeron a Laurana las perspectivas arquitectónicas que se conservan en el Museo de Berlín y en la Walter Art Gallery de Baltimore). A la muerte de Laurana se encargó de las obras Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), al que se atribuyen igualmente perspectivas arquitectónicas que recuerdan de forma notable a algunas de las pinturas y los intereses de Piero.



***Historia de los adamitas y muerte de Adán* (detalle), San Francisco, Arezzo**

Quizá sea en los años ochenta cuando el artista redacta su *De Prospectiva pingendi*, escrita, tal como afirma G. Nicco Fasola, *da pittore a pittori* (Fasola, 1974, 32), y es entonces cuando se le conocen discípulos, entre otros L. Pacioli, que proporciona información sobre la actividad teórica de Piero y recoge posteriormente muchas de sus ideas (incluso se llegará a afirmar que *De divina proportione* no es sino una *traducción* del tratado del maestro de Borgo). Además, Piero escribió el *Libellus de quinque corporibus regularibus*, dedicado al duque Guidobaldo, y la Biblioteca Laurenziana conserva un manuscrito con nociones de aritmética mercantil, álgebra, problemas de aritmética comercial y análisis geométricos. En opinión de Fasola, este manuscrito es anterior al *Libellus* (Fasola, 1974, 45).

A partir de aquí, la información sobre la actividad del artista, que siempre ha sido escasa, es muy pequeña y poco relevante para la comprensión de su pintura. Son numerosos los documentos que registran la adquisición de propiedades y en 1478 formaba parte del consejo de su ciudad natal. Dos años después es prior de la Confraternità de San Bartolomeo (1480-1481), lo que indica su papel cívico, ya que no su actividad pictórica, que nos es desconocida (en caso de haberla). Sabemos que en 1483 se encontraba en Rimini, posiblemente para intervenir en los frescos del Templo Malatestiano (¿en qué sentido?). Este será el último viaje conocido de Piero, que desde 1484 se retira



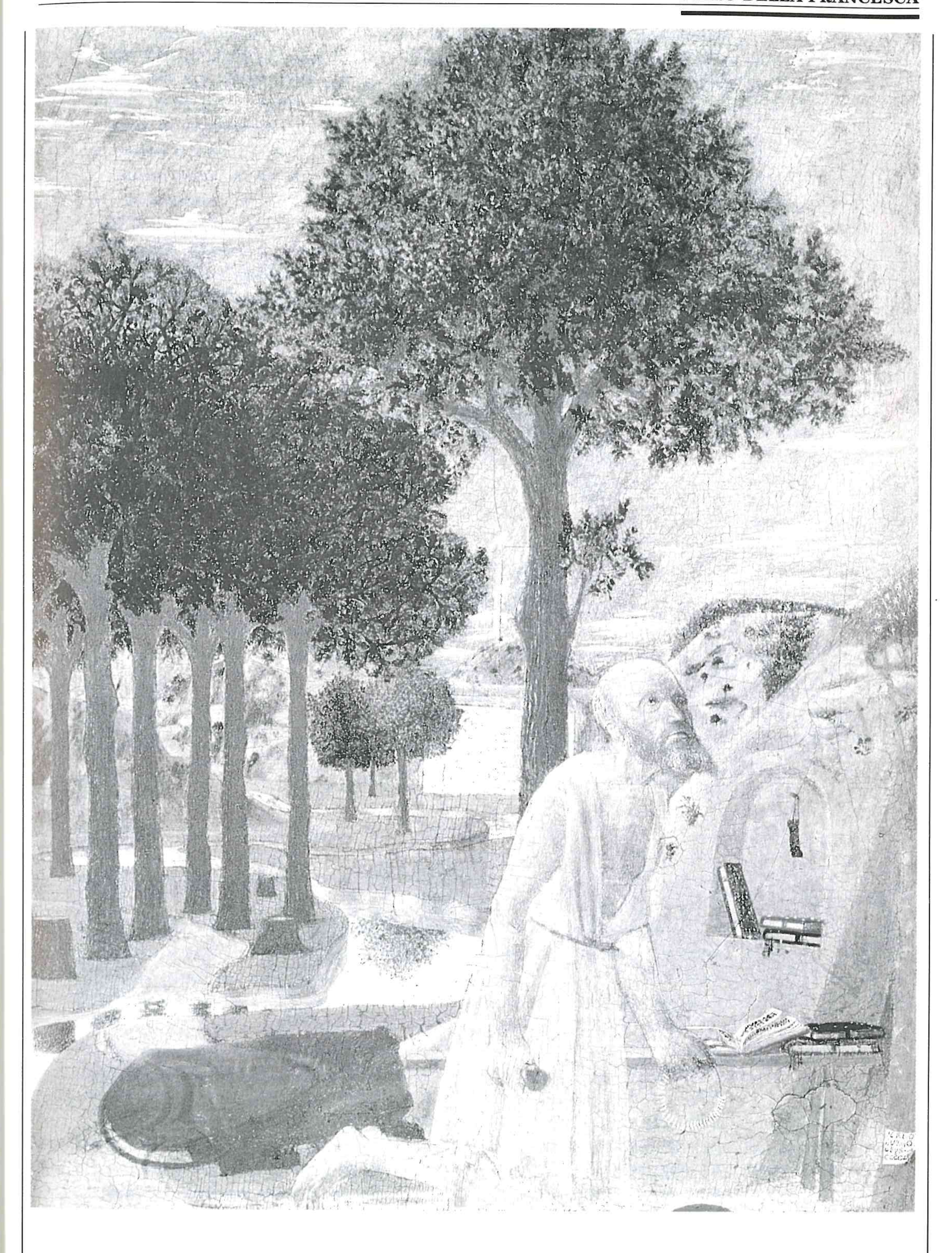
a su ciudad natal, donde muere, tras hacer testamento (1487), en 1492. En estos años Piero se siente incapaz de pintar, quizá porque ha perdido buena parte de la visión. Como tal, ya ciego y auxiliado por un lazarillo, se le recordará muchos años después: *Ditto Marcho (di Longaro), quando era picolo, prenava per mano mastro Pietro di la Francesca, pittore eccellente, ch'era accecato: tanto lui mi disse*, según narra Berto di Alberti en sus memorias (Degli Azzi, 1915).

***Hércules*, ¿h. 1459?, Boston, Museum of Fine Arts**

El presente eterno

ESTAMOS tan acostumbrados al dinamismo y los cambios en la trayectoria evolutiva de los artistas contemporáneos, que nos parece que en la obra de Piero della Francesca no hay evolución ni cambio algunos. Esta afirmación es injusta pero no por completo improcedente. Cuando en 1450 pinta *San Jerónimo* (Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) su estilo está ya muy definido y su habilidad es muy notable. No podemos hablar de período de formación, menos aún saber qué pintó durante su aprendizaje. Si ahora nos vamos al otro extremo, a la que se considera una de sus obras finales, si no la última, la *Navidad* de la National Gallery de Londres, aunque al decir de todos los historiadores en ella es muy notable la influencia flamenca —y muy concretamente de la *Adoración de los pastores* (del *Tríptico Portinari)* que se conserva en los Uffizi de Florencia (y que llegó a esta ciudad en torno a 1484-1485)—, no cabe la menor duda de que están presentes la mayor parte de los rasgos del Piero maduro (aparte de que carecemos de datos documentales para poder afirmar que el maestro de Borgo Sansepolcro vio aquella *Adoración)*. Además, si por un momento retrocedemos hacia atrás, hacia la *Virgen del parto* (hacia 1459, Monterchi, capilla del Cementerio; Santa Maria a Momentana), cuya discutida datación (1455, 1459, hacia la década de los años setenta) se apoya en consideraciones estilísticas, o hacia el *Políptico de San Antonio* (¿1465-72, h. 1480?, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), entonces la evolución se hace todavía mucho menor. De hecho, este último políptico ha suscitado dataciones muy diversas: desde las que lo sitúan en etapas juveniles, próximo al *Políptico de la Misericordia* (1445-1462, Borgo Sansepolcro, Museo Civico), los que fijan cronologías diferentes para sus diversas partes, hasta los que, como Battisti, se inclinan por fechas tardías (Battisti, 1992, 537).

Al margen de los problemas historiográficos que todo esto plantea, no cabe duda de que si es posible defender dataciones tan contradictorias a propósito de una misma obra, ello es porque las determinaciones estilísticas no son precisas. Por eso, la explicación evolutiva de la obra de Piero no es, a diferencia de lo que sucede con otros artistas, muy útil: constantemente es preciso poner en cuestión las fechas en las que se apoya que, como se verá, suscitan todo tipo de problemas. Ahora bien, prescindir por completo de la evolución no sería correcto y conduciría al olvido de algunas cuestiones pertinentes. Por



San Jerónimo, 1450,
Berlín, Staatliche Museen,
Gemäldegalerie

ejemplo, la datación tardía del *Políptico de San Antonio* choca con la utilización de fondos dorados —un rasgo arcaico—, que se achaca a exigencias del comitente, y que habla, por tanto, no sólo del gusto del comitente, también de su decisiva incidencia sobre la pintura en un momento en el que Piero es ya maestro reconocido. A su vez, para seguir con el mismo ejemplo, no hay fondos dorados en todas las partes del altar, no lo están en la *Anunciación* de la parte superior, con un fondo arquitectónico perspectivo, y este es un rasgo que ha alentado la atribución de fechas distintas para unas partes y otras.

Así pues, en lo que sigue me atendré a la cronología que se perfiló en el capítulo anterior, pero sin que ello implique una evolución lineal del estilo y, muchos menos, un progreso, en el sentido que habitualmente posee este concepto. Mas, por otra parte, tampoco me parece procedente afirmar que no hay evolución ni progreso alguno, como si Piero hubiera repetido a lo largo de su vida una *fórmula* elaborada en los años cuarenta y cincuenta. Creo que no es así y que la de Piero no es, en modo alguno, una pintura repetitiva. Me atendré pues a dos ámbitos u horizontes, que no dos ciclos, y siempre con muchas cautelas: el primero, que coincide con los últimos años cuarenta, cincuenta y la mayor parte de los sesenta, gira en torno a Borgo Sansepolcro y Arezzo, tiene un momento importante en Rimini y culmina en el viaje a Roma y años inmediatamente posteriores; el segundo encuentra en la corte de Urbino punto obligado de referencia. Ahora bien, y por eso las cautelas anunciadas, como podrá verse a lo largo de todo el capítulo, las dataciones, la falta de documentación, las interpretaciones diferentes, cuando no encontradas, hacen muy difícil precisar con claridad los límites —cronológicos, estilísticos, culturales— de estos dos ámbitos.

De Borgo Sansepolcro a Roma

La noción *presente eterno*, con la que he titulado este capítulo, puede entenderse también en el marco del valor semántico de las imágenes. Explicarlo permitirá que nos acerquemos más fructíferamente a la obra que el artista hizo ya en sus primeros años.

Una simple ojeada a sus pinturas permite advertir algo que ya fue señalado en páginas anteriores: aunque pueden existir motivos de explicación compleja, los temas generales de sus pinturas son de fácil comprensión para todos. Desde este punto de vista —dejando ahora al margen, lo repito, los motivos de explicación compleja—, Piero no aporta gran cosa, algo que es habitual en mucha de la pintura de su tiempo. Pero sí aporta *gran cosa* desde otro punto de vista: en todas estas obras la narración se ha reducido al mínimo, lo que Piero ante todo hace es *presentar* acontecimientos y personajes.

Es cierto que un catecúmeno se quita la ropa en el *Bautismo* (1440-1454, Londres, National Gallery; sobre esta y otras dataciones, en adelante ver la ficha correspondiente en las páginas finales del volumen), y que asistimos a la acción del Bautista, pero no lo es menos que estos movimientos están detenidos y que el dinamismo de la acción —el antes que toda acción supone y el después que proyecta— se ha aquietado, cuando no completamente desaparecido.

Si sucede así en el *Bautismo*, escena en la que se hace algo, mu-



cho más en aquellos motivos que no exigen acción alguna, en las tablas que representan a la Virgen con el Niño y Santos, por ejemplo. De otra manera: Piero *presenta* acontecimientos y personajes en lugar de *narrar* hechos. Al menos lo hace así en la mayor parte de sus obras, en otras tiene que narrar, puesto que lo exige el motivo. No me refiero ni al citado *Bautismo* ni a la *Flagelación* —una obra que escapa a los límites del presente epígrafe y que se analizará más adelante—, pinturas en las que lo narrado está muy por debajo de lo presentado, sino

***San Jerónimo con un devoto*, ¿1470-75?, Venecia, Galleria dell'Academia**

a la que para muchos es su obra fundamental: *La leyenda de la Vera Cruz*, pintada al fresco en la iglesia de San Francisco, en Arezzo, en un plazo de tiempo que oscila según unos historiadores y otros (1452-1459, 1452-1466, 1459-1466). Los frescos de Arezzo cuentan una leyenda en diversos momentos sucesivos, es decir, introducen temporalidad, progreso narrativo. Poseen un principio y un fin, y por tanto no puede decirse que carezcan de temporalidad en sentido estricto, pero no cabe duda —y trataré de mostrarlo en el capítulo que se les dedica— que la temporalidad que les es propia tiene poco que ver con la temporalidad tal como ahora la entendemos.

(El asunto tiene importancia histórica y teórica en tanto que, por una parte, contribuye a definir rasgos sustanciales de la pintura quattrocentista —y el modo específico en que Piero los aborda—, pero también porque afecta a una cuestión que preocupará a pintores, críticos y aficionados en los siglos posteriores: basta leer las cartas de Poussin sobre la representación de la historia en la pintura —que afecta a cosas a primera vista tan diferentes como la naturaleza de la representación plástica y el lugar (la nobleza) de la pintura entre las artes— o los análisis de Lessing en torno a la diferencia entre poesía y pintura, para mencionar ejemplos bien conocidos de estas preocupaciones).

Desde un punto de vista más inmediato, quizá menor, ello me permite además establecer una primera distinción entre los frescos de Arezzo y las restantes obras de Piero. Ahora bien, no se vaya a pensar que esta distinción tiene un fundamento técnico: frescos de carácter narrativo, tablas no narrativas. Ya se ha indicado lo que *cuenta* alguna tabla (lo es el *Bautismo)*, puede señalarse también lo que *no cuentan* algunos frescos, por ejemplo *Sigismondo Pandolfo Malatesta ante San Sigismondo* (1451, Rimini, Templo Malatestiano), o la magnífica *Resurrección* (1460-1468, Borgo Sansepolcro, Palazzo dei Conservatori, hoy Museo Civico), temple y fresco, en escena que contrasta con las convencionalmente representadas por otros pintores.

Sin embargo, es posible que algún lector argumente que con lo dicho hasta ahora no he precisado mucho la expresión *presente eterno*, que podría adjudicarse también a otros artistas del momento y, aún, anteriores: a todos aquellos que no respetan las circunstancias materiales y temporales, que hacen imágenes con figuras idealizadas, gotizantes o simplemente inverosímiles desde un punto de vista figurativo-naturalista, y ello a pesar de que narren o cuenten (como es propio de la pintura medieval): milagros, martirios, hazañas militares... Por ello deseo poner énfasis en el término *presente:* no un presente fantástico o ilusorio, sino *real*, intensa y sólidamente material, de convincente espacialidad figurativa, de luminosidad verosímil. Un presente que permite hacer nuestros los pequeños detalles paisajísticos de Piero —tan brillantes y tan ilusionistas cuando se reproducen parcialmente—, la anatomía y fisonomía de las figuras, las coordenadas de los lugares...

Ese presente está ya pintado en el *San Jerónimo* de Berlín (Staatliche Museen, Gemäldegalerie), una tabla firmada y datada (1450), tal como pudo apreciarse a partir de la restauración efectuada en 1968, de pequeño tamaño (51,5 × 38), en la que se representa al eremita a la derecha, arrodillado, con un paisaje detrás que difícilmente podemos identificar con el desierto y sí en cambio con el paisaje de las Marcas, con riqueza de árboles, riachuelo y edificación al fondo, en una perspectiva que se aleja rápidamente en la distancia, hacia las lomas de las colinas, también con árboles, y el cielo azul, luminoso.

Sigismondo Pandolfo Malatesta ante San Sigismondo **(detalle), 1451, Rimini, Templo Malatestiano**



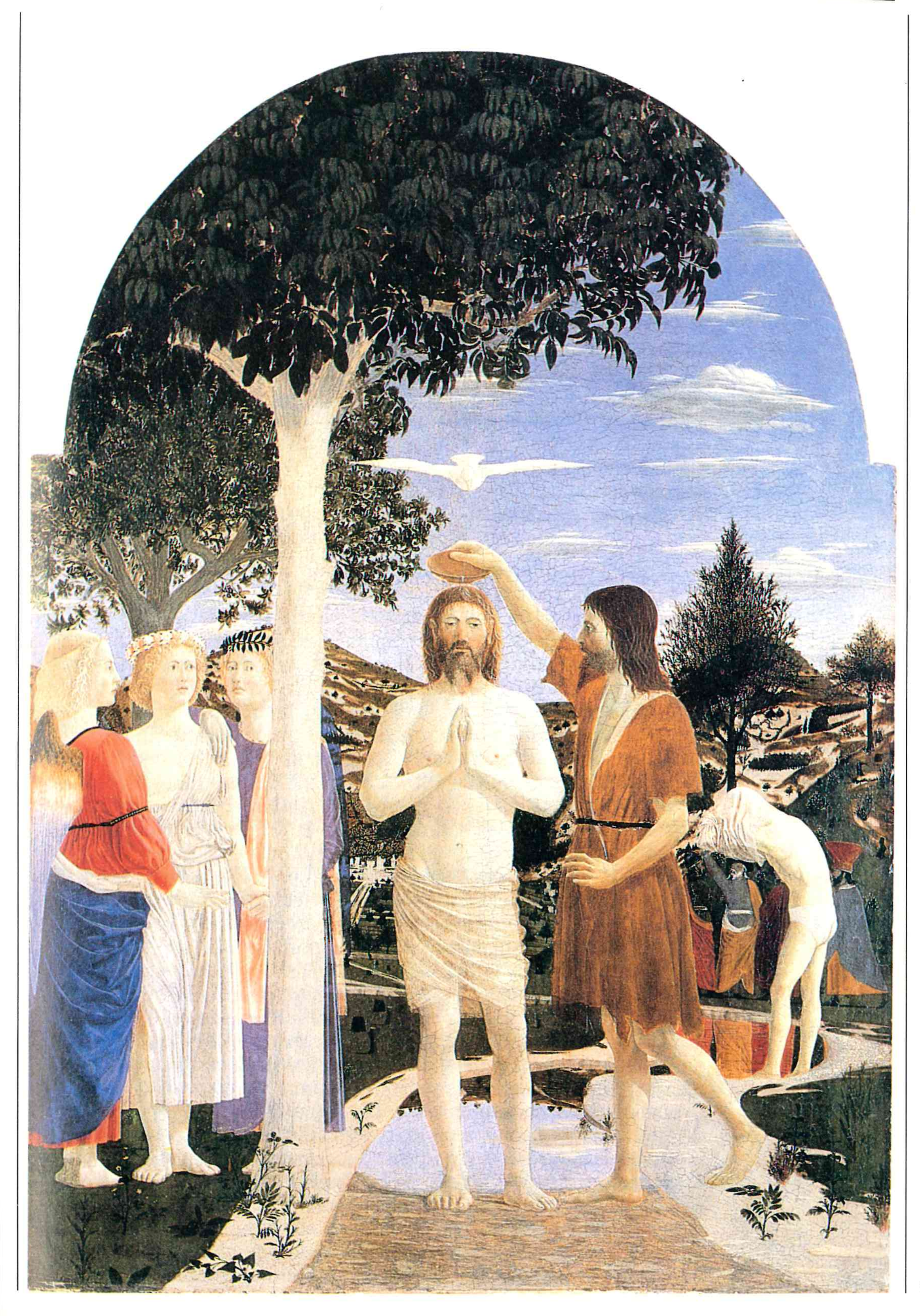
No sólo la maestría de Piero, también el sentido de su pintura, se ponen de manifiesto si comparamos esta tabla con otras que representan escenas de la vida eremítica, por ejemplo los *Episodios de la vida eremítica* de Giuliano Amidei (doc. 1446-1496), que conservan la Kunsthaus de Zurich o la Yale University Art Gallery, o la tabla anónima, de fecha incierta, que ha tenido diversas atribuciones —Benvenuto di Giovanni, Nicola di Maestro Antonio d'Ancona, Matteo da Gualdo...— y que posiblemente (Giovanna Damiani, en Berti, ed., 1992, 92-93) sea de un ayudante o discípulo de Piero, tabla que representa al mismo *San Jerónimo penitente* (Turín, Galleria Sabauda). Tanto en aquellas escenas como en este temple, el paisaje eremítico adquiere una dureza mineral —a veces acartonada— inexistente en la tabla de Piero y, aunque encontremos vegetación, siempre es la aridez lo que domina. Nada más lejos de la aridez que el paisaje del *San Jerónimo* de Piero, y nada más opuesto al acartonamiento que la sólida materialidad de las colinas y lomas que pinta Piero. La luz juega un papel decisivo y permite unificar la escena, incluso a pesar de la rápida disminución hacia la lejanía de los motivos paisajísticos.

Si comparamos el *San Jerónimo* de Berlín con *San Jerónimo y un devoto* (1450 [Longhi, 1927, 1963], 1470-75 [Battisti, 1971, 1992], Venecia, Galleria dell'Accademia) que pintó después, aunque no podemos fijar datación concreta, se apreciará no sólo el recorrido que ha hecho el artista, también algunos de los rasgos más llamativos —y arcaicos— de aquél. No sólo en lo que se refiere al paisaje, mucho más profundo en la tabla de Venecia que en la de Berlín, mejor orquestado, más verosímil y, si se quiere, más moderno, también y sobre todo en la plena integración de las dos figuras del primer término con el paisaje y la escena toda: vista desde un alto —lo que permite sospechar una datación tardía, posterior a la estancia en Urbino—, introduce motivos intermedios —el árbol de la derecha, la cueva de la izquierda— entre las figuras y el paisaje, que se desliza entre colinas hacia el horizonte. En el *San Jerónimo* de Berlín esa integración no es completa, a Piero le sucede aquí como a Uccello en algunas ocasiones, cuando las figuras no ocupan un lugar adecuado y se colocan *sobre* el suelo más que *en* el suelo, se superponen al espacio, no están en él.

Una figura arrodillada que puede recordarnos a ésta es Sigismondo Malatesta en *Sigismondo Pandolfo Malatesta ante San Sigismondo*, que Piero pintó en 1451 en el Templo Malatestiano de Rimini. Naturalmente, se trata de dos figuras muy diferentes, y enseguida volveré sobre ello, pero ahora sólo deseo llamar la atención sobre el problema formal estilístico que supone la integración de la figura arrodillada en el espacio. Aquí nos encontramos con un espacio arquitectónico y un punto de vista mucho más cercano, con un fondo abstracto, pero no cabe duda de que ambas figuras —la de Sigismondo y la del Santo— se incluyen verosímilmente en el espacio, que acoge su volumen material, al igual que sucede con los hermosos perros de la derecha: están en el suelo y en el espacio.

El fresco de Rimini se encuentra en la Capilla de las Reliquias, a la derecha de la nave, tras la capilla de San Sigismondo y antes de la de San Miguel, un lugar privado que, se piensa, no es el más adecuado para una pintura de estas características. Se supone que la exclusión de imágenes pictóricas en el templo es sugerencia de L. B. Alberti, que posiblemente recomendara a Piero para representar la escena conmemorativa de la consagración del monumento (dinástico y religioso a la

***Bautismo*, 1440-54, Londres, National Gallery**



vez). En el fresco, Sigismondo, arrodillado, aparece en el momento de recibir la investidura de San Sigismondo, que, sentado, sujeta la esfera del mundo, símbolo imperial. En el extremo derecho, una representación del Castellum Sismondum que, como el rostro de Sigismondo, remite directamente a la medalla realizada por Matteo di Pasti que conserva el Louvre.

Destacan tanto los elementos ornamentales —que se adaptan a los arquitectónicos e incluyen motivos emblemáticos— cuanto el contraste entre las dos figuras y el esquema geométrico subyacente al rostro de Sigismondo, sobre la base de tres veces la medida de la nariz. Sigismondo arrodillado, completamente vertical, además de centralizar la composición, establece un ritmo parejo a las dos pilastras, mas, por su diferente colocación en el espacio, no afecta rigidez. Este ritmo horizontal se completa con el oblicuo, en profundidad, que desde los perros de la derecha en primer término conducen al Santo, con Sigismondo en medio, de tal manera que, a pesar de la serenidad y estatismo de la escena, nuestra mirada se ve obligada a discurrir de un lado a otro y de un plano a otro

El *Bautismo*

Creo que esta preocupación por el movimiento de la mirada es consustancial a la pintura de Piero

Creo que esta preocupación por el movimiento de la mirada es consustancial a la pintura de Piero, tal como puede apreciarse en una imagen mucho más compleja que las dos anteriores: el *Bautismo* de la National Gallery. En la ficha correspondiente se indica que el *Bautismo* formó parte de un tríptico cuyos paneles laterales se atribuyen hoy día a Matteo di Giovanni. Ambos paneles hacen gala de un estilo gotizante, mucho más arcaico que el de Piero y, aunque siempre es lamentable la desaparición de las obras tal como originalmente fueron concebidas, en este caso quizá puede hablarse de una cierta *justicia histórica* que nos permite ver el *Bautismo* sin distracciones ni distorsiones, al margen de las tablas que lo acompañaron, muy inferiores.

El *Bautismo* ha suscitado diversidad de criterios en cuanto a su datación y a su iconografía. Mientras que la mayoría de los estudiosos consideran que es una obra de juventud, en torno a 1440-1454, Battisti se inclina de forma decidida por una fecha más tardía, 1459-1462, en atención a los elementos clasicistas perceptibles en la construcción de la escena. Por lo que hace a la iconografía, si bien no existen dudas sobre el asunto general, el bautismo de Cristo, no hay acuerdo sobre la identidad de los tres ángeles y el sentido preciso de las figuras del fondo. El carácter oriental de estas figuras, evidente ante todo en sus gorros, ha conducido a un reexamen de los tres ángeles en el marco de un tema histórico que aparece en otras obras de Piero: las relaciones entre las iglesias de Oriente y Occidente.

Los ángeles no adoptan la actitud que es habitual en las escenas del bautismo de Cristo, sino que, a un lado, parecen ajenos —cuando menos distantes— al motivo principal y son plásticamente autónomos. A su propósito se ha hablado de las Tres Gracias y, en cualquier caso, el gesto del que está a la derecha y su relación con el del centro, cogidos de la mano y con una apoyándose en el hombro, puede hacer referencia a la concordia. Sobre la naturaleza de esta concordia serían indicación precisa las figuras del fondo, los sacerdotes orientales. *El*

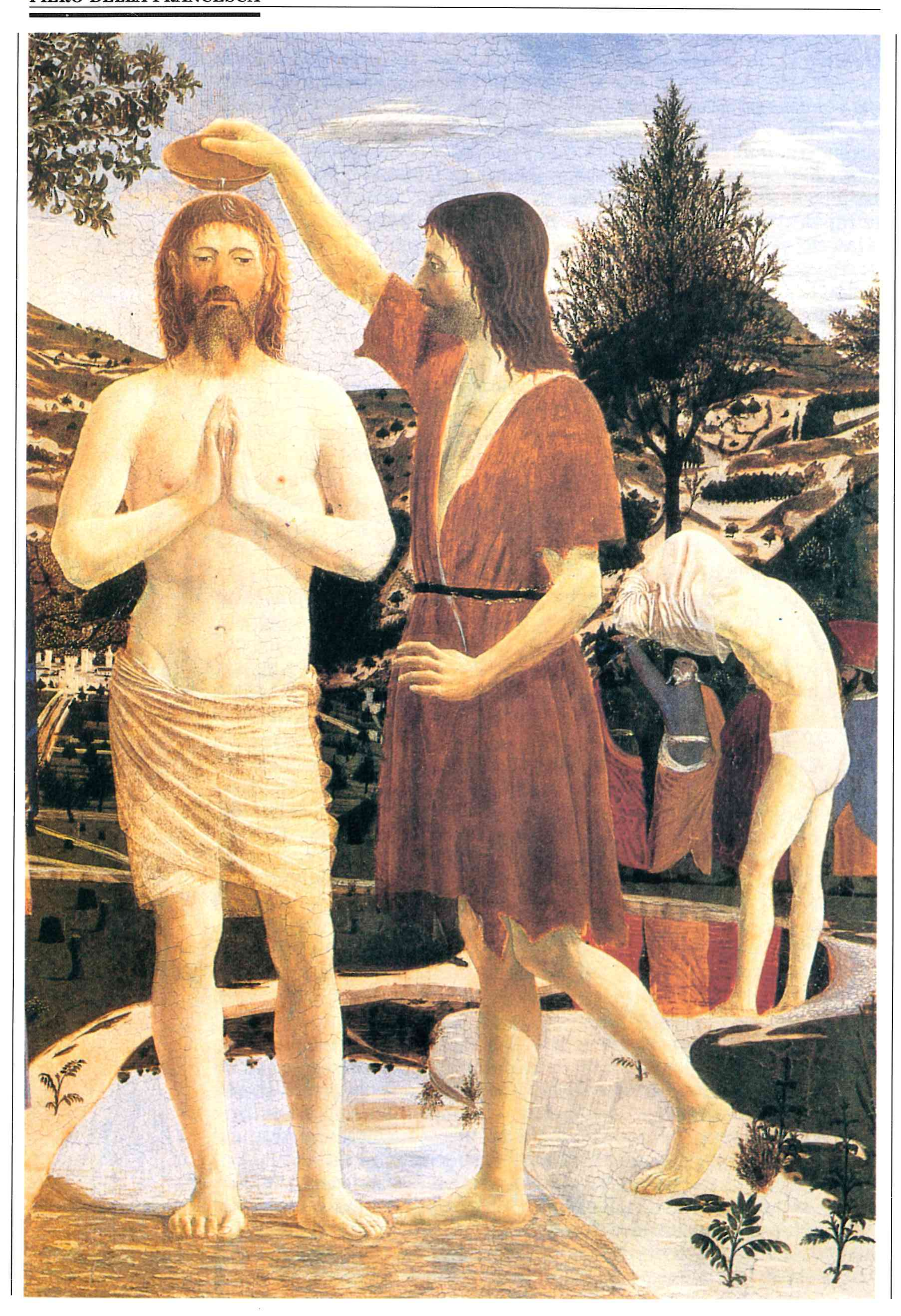
apretón de manos de los dos ángeles simboliza no sólo el final del cisma y la concordia restaurada entre las dos iglesias, sino la más importante desde el punto de vista teológico de las conclusiones del concilio [de Florencia, 1439]: *la llamada cláusula del "Filioque" añadida al Credo* (aceptada por los orientales después de larga resistencia) *en la cual se decretaba la procedencia del Espíritu Santo tanto del Padre como del Hijo* (Ginzburg, 1984, 6). Y puesto que las relaciones entre ambas iglesias se deterioraron después con bastante rapidez, ello implicaría una fecha temprana para la tabla, próxima a la celebración del Concilio.

Battisti, como ya se ha señalado, no está de acuerdo con esta datación y busca otras explicaciones para los ángeles y las figuras del fondo. Para los ángeles se apoya en un paisaje del *De Pictura* de Alberti en el que el gesto de las Tres Gracias vestidas se interpreta como el de quien concede y a la vez recibe un beneficio: *¿Qué diremos de aquellas tres hermosas jóvenes, a las que Hesíodo puso los nombres de Egle, Eufronesis y Talía, a las que pintaron riendo asidas de las manos, adornadas de sueltas y transparentes vestimentas, en las que se quería patentizar la liberalidad, porque una hermana da, la otra recibe, la tercera devuelve el beneficio, grados que precisamente deben encontrarse en toda liberalidad perfecta?* (Alberti, 1976, 145146). A su vez, el bautismo de Cristo se entendería, a partir de la *Summa Teológica* (III, 7, art. 2) de Santo Tomás, como una manifestación de suprema liberalidad.

La unión de ambos motivos hace pensar en la expiación por parte de un mercader de sus pecados de usura. Puesto que en el friso del tríptico están representadas las armas de la familia Graziani y en los documentos se alude al altar (pero no a la pintura de Piero), cabe pensar que fue un Graziani el pecador. A su vez, este conocimiento y uso de ideas clásicas obligaría a pensar en una fecha más tardía, tras el viaje de Piero a Roma.

(Incidentalmente, Piero habría seguido el consejo de Alberti que sigue al texto citado: *Advierte cuán magna fama alcanzan los artífices con invenciones de este tipo. Así, aconsejo que el pintor estudioso se haga familiar y bien querido de los poetas, teóricos y de los restantes doctos de las letras, pues de unos ingenios eruditos alcanzará no sólo óptimas ornamentaciones, sino que también irá en provecho de sus invenciones, que en pintura suponen la mayor alabanza. El egregio pintor Fidias confesaba que de Homero había aprendido cómo podía pintar mejor a Júpiter en majestad. Pienso así que nosotros seríamos más ricos y enmendados leyendo a nuestros poetas, con tal de que estuviésemos más atentos al estudio que a las ganancias).*

No es mi propósito entrar en ese debate, carezco de competencia para ello. El lector interesado puede acudir a los textos respectivos y a las fuentes que en ellos se mencionan. Pero me pregunto: ¿hasta qué punto incide una hipótesis u otra en el efecto que sobre nosotros causa el *Bautismo* de Piero? No es mi propósito negar la importancia historiográfica que tiene la solución de todos estos problemas, pero, ¿no reduciremos en exceso el alcance de esta pintura si nos limitamos a considerarla como la manifestación de un acuerdo religioso o de una expiación por usura? Ambas hipótesis tienen mucho que decir sobre la *génesis* de la pintura, y hasta que una de las dos —u otra que eventualmente se formule— no resulte suficientemente convincente, el his-



Bautismo (detalle), 1440-54, Londres, National Gallery



Virgen de la Misericordia, en el *Políptico de la Misericordia*, 1445-62, Borgo Sansepolcro, Museo Cívico

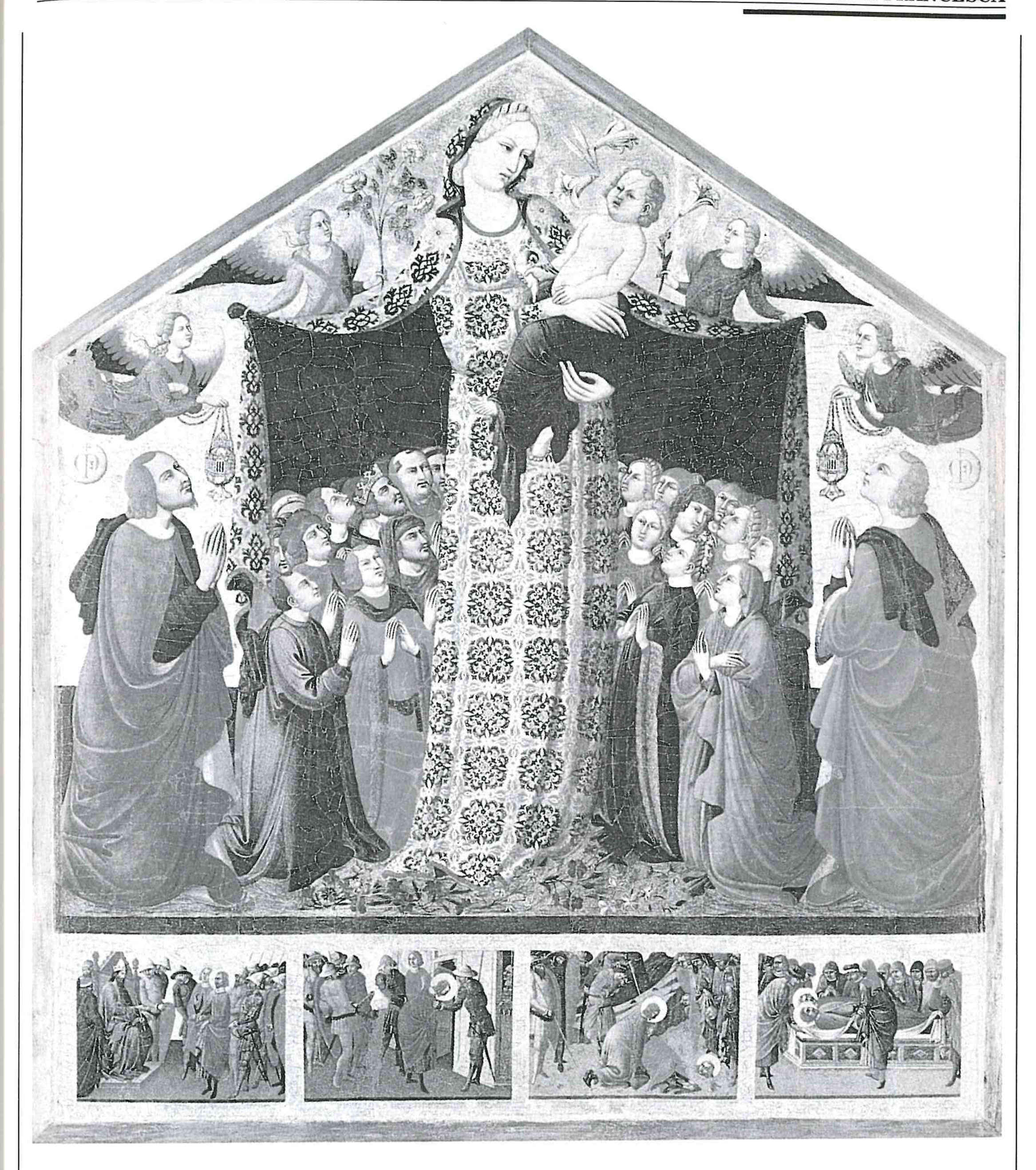


Virgen de la Misericordia, por Bernardo Rossellino, s.a., Arezzo, Palazzetto della Fraternità dei Laici

toriador deberá continuar investigando en busca de documentos, datos y pruebas, pero ninguna de las dos agota el *sentido* de la pintura, su importancia en la historia del arte, en la del gusto, en la de la cultura visual e intelectual. Posiblemente no haya que ser tan longhiniano como para aceptar sus diatribas de 1914 contra la importancia del tema, pero me atrevo a insinuar que, al menos en este caso —y precisamente en este caso, en el caso de Piero—, la pintura no se agota en el tema, en el asunto narrado, cualquiera que sea.

La suspensión del tiempo

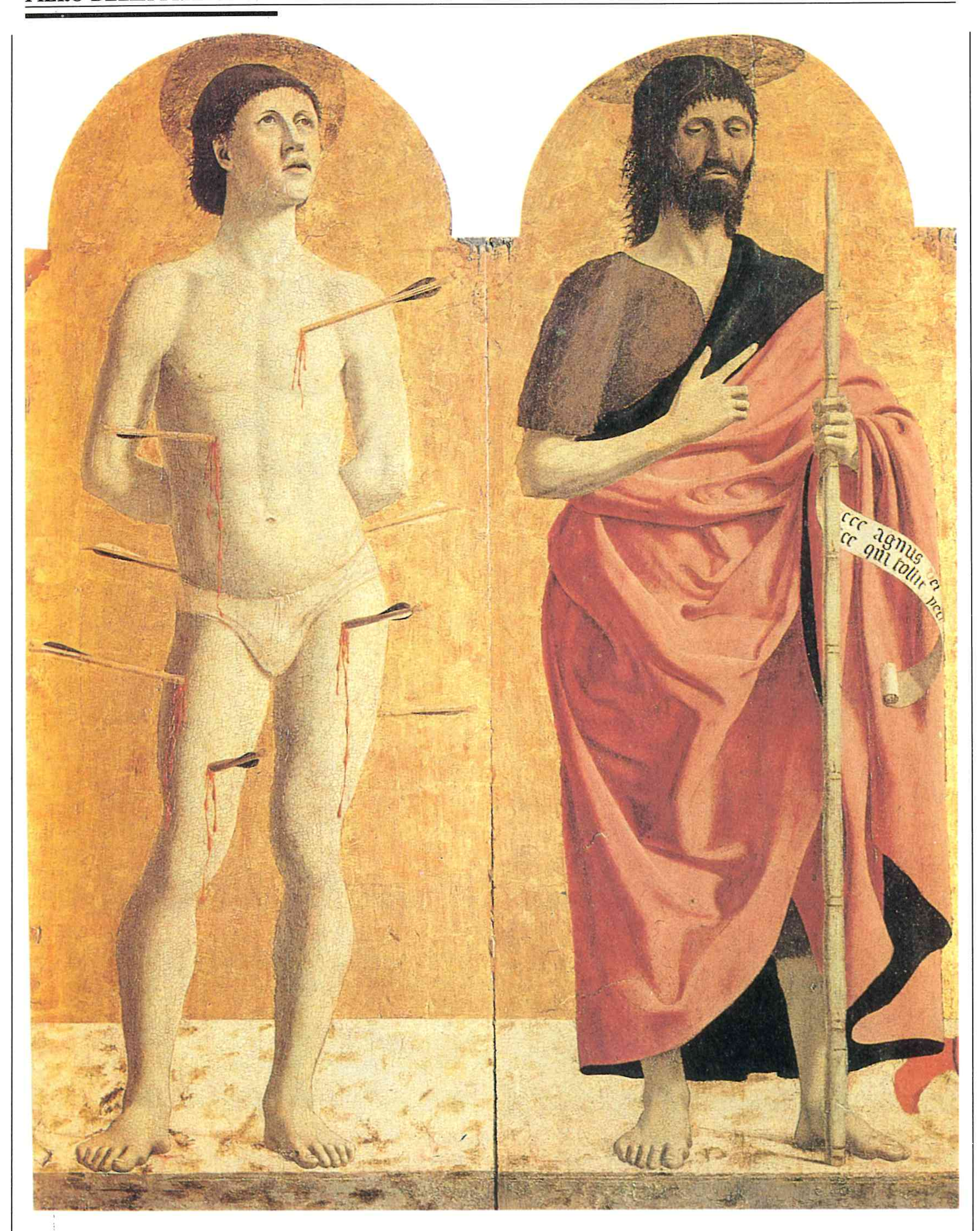
Vayamos a los aspectos formales. Cristo ocupa el centro de la composición y es, de todas, la figura más adelantada; está de frente pero no nos mira, deja que los acontecimientos transcurran. A su lado, de perfil, San Juan procede a bautizarle; deja caer el agua sobre la cabeza, la acción se ha detenido con el brazo derecho levantado y también —lo que no era necesario para la acción pero sí para obtener el ritmo (plástico) de la figura— en la pierna izquierda ligeramente levantada (desproporcionada respecto a la derecha y en una relación imposible con el suelo, como desproporcionados son los tamaños de ambos brazos, increíblemente corto el derecho, el que se levanta, respecto del izquierdo). A la izquierda, en lugar ligeramente retrasado —¿retranqueado?—, los tres ángeles, más escultórico el central, pero estáticos todos, sin el movimiento que es habitual en las Tres Gracias. Detrás, a la derecha, el catecúmeno que se despoja de sus vestimentas, y más al fondo cuatro figuras orientales, que parecen dialogar entre sí y una de las cuales señala algo: ¿al Espíritu Santo que en forma de paloma vue-



Virgen de la Misericordia, de San Lorentino y Pergentino, por Parri di Spinello, s.a., Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna

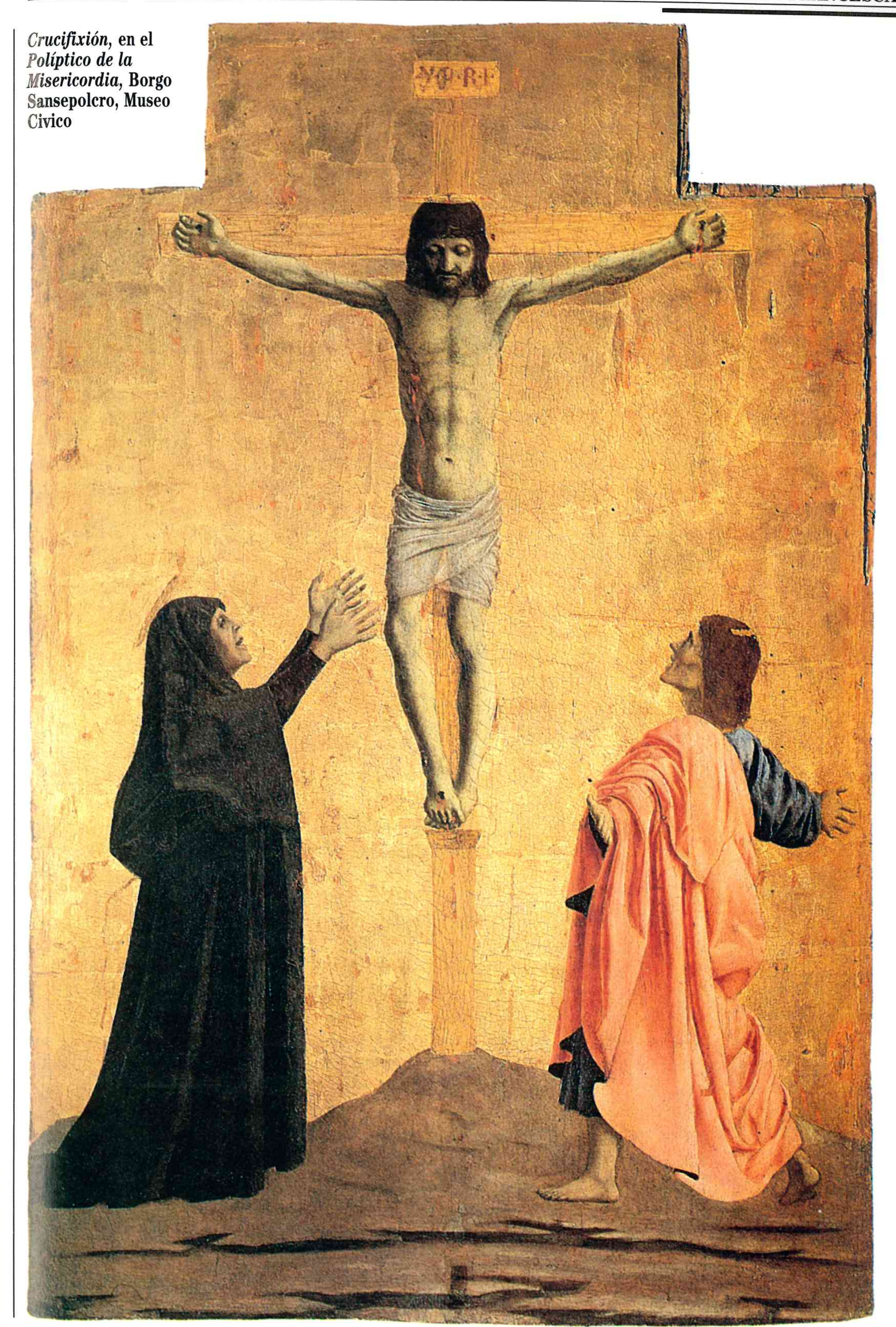
la sobre Cristo? La paloma ocupa el centro de la circunferencia que corona la tabla y la divide verticalmente en tres partes iguales.

El paisaje presenta también algunas notas sobre las que llamar la atención. Cuatro árboles de diferente tamaño y cromatismo (los dos primeros) se disponen en relación a las figuras: a la izquierda de Cristo, tras los ángeles, tras los personajes orientales y al fondo a la derecha (estos dos últimos en clara desproporción respecto a los que les son parejos o cercanos, e incluso respecto a los tocones más adelantados —que podemos ver muy bien a la izquierda, entre la pierna de Cristo y el perfil del manto del ángel—). Un río zigzagueante viene desde el fondo y parece detenerse justo en la orilla que pisa Cristo, hacia



San Sebastián, San Juan Bautista, **en el** ***Políptico de la Misericordia,*** **1445-62, Borgo Sansepolcro, Museo Civico**

dónde se dirija desde ahí es cosa difícil de contestar. Con nitidez se refleja en el río un paisaje de montañas (que para poder reflejarse debería estar *encima,* lo que no sucede) y parcialmente las figuras orientales (de una forma que tampoco parece muy procedente, pues su reflejo alcanza hasta la orilla del catecúmeno, que no se refleja). Al fondo, a la izquierda, una ciudad y un paisaje de colinas, arbolados y sembrados, con un luminoso cielo azul.



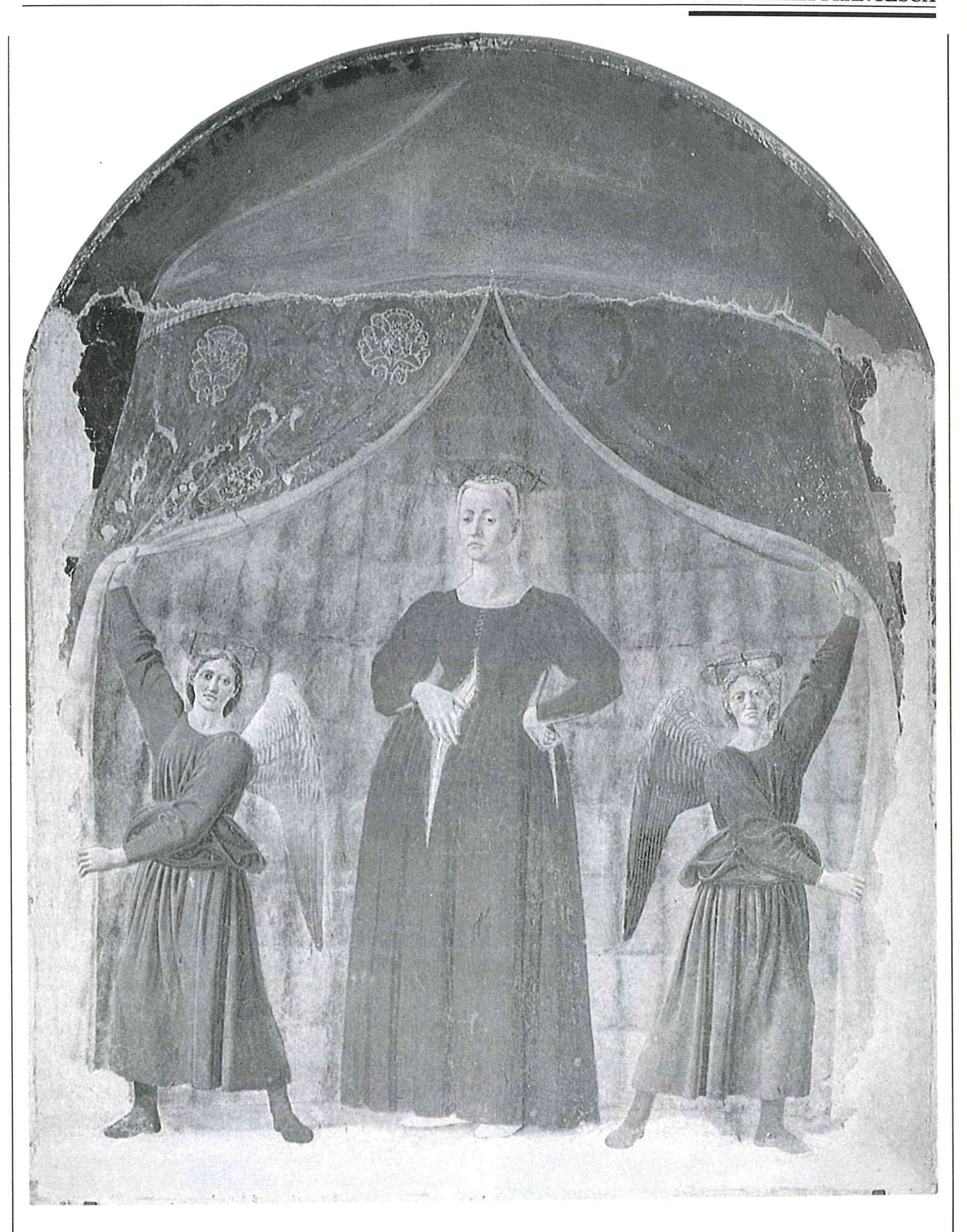
Crucifixión, en el *Políptico de la Misericordia*, Borgo Sansepolcro, Museo Civico

El color es un rasgo importante del *Bautismo*. El blanco escultórico del Cristo, el ángel del centro, el árbol más grande y el catecúmeno, el blanco de la ciudad que se distingue al fondo, el blanco más nítido de la paloma y de algunas de las nubes. Los colores rojo, azul, rosado, violeta de la indumentaria de los ángeles y de los personajes orientales, el ocre oscuro del Bautista. Los verdes, ocres de los caminos, arboledas, plantas, hierbas, sembrados y laderas. El reflejo cristalino del río y el azul del cielo. Colores extraordinariamente verosímiles estos últimos, escultóricos los primeros, llamativamente simbólicos y suntuosos los segundos.

Nuestra mirada se detiene en el motivo central —Cristo, el Bautista y el Espiritu Santo— y se separa luego, a la izquierda, para volver, más atrás, a la derecha, sobre el catecúmeno y las figuras orientales; después se dirige de nuevo a la izquierda, detrás, a la ciudad lejana, incluida ya en el paisaje. Nuestra mirada zigzaguea, inestable, y vuelve siempre al tema central. En este recorrido no dejo de preguntarme si vemos así, si vemos esos blancos, si el aire es tan transparente que parece helado (pero no lo es el paisaje, no responde a tal clima, es un paisaje mediterráneo), si podemos apreciar con esa nitidez las figuras lejanas, los reflejos en el agua del río, los pliegues de los mantos que cubren a los ángeles, los detalles de hierbas y plantas...

La suspensión del tiempo se construye (no está narrativamente dada) en esa visión más nítida y exacta, en la atracción de la escena principal sobre la anécdota, en la quietud de todos y cada uno de los actores, su solemnidad, pero también en la verosimilitud de todos los motivos. La solemne serenidad que caracteriza a toda la pintura de Piero recorre un camino de doble dirección: si, por una parte, nos distancia del acontecimiento, por otra, gracias a la mirada del ángel detrás del árbol, nos interpela y establece con nosotros una relación directa. Y esa mirada resulta adecuada para cualquiera de las dos interpretaciones iconográficas anteriormente citadas.

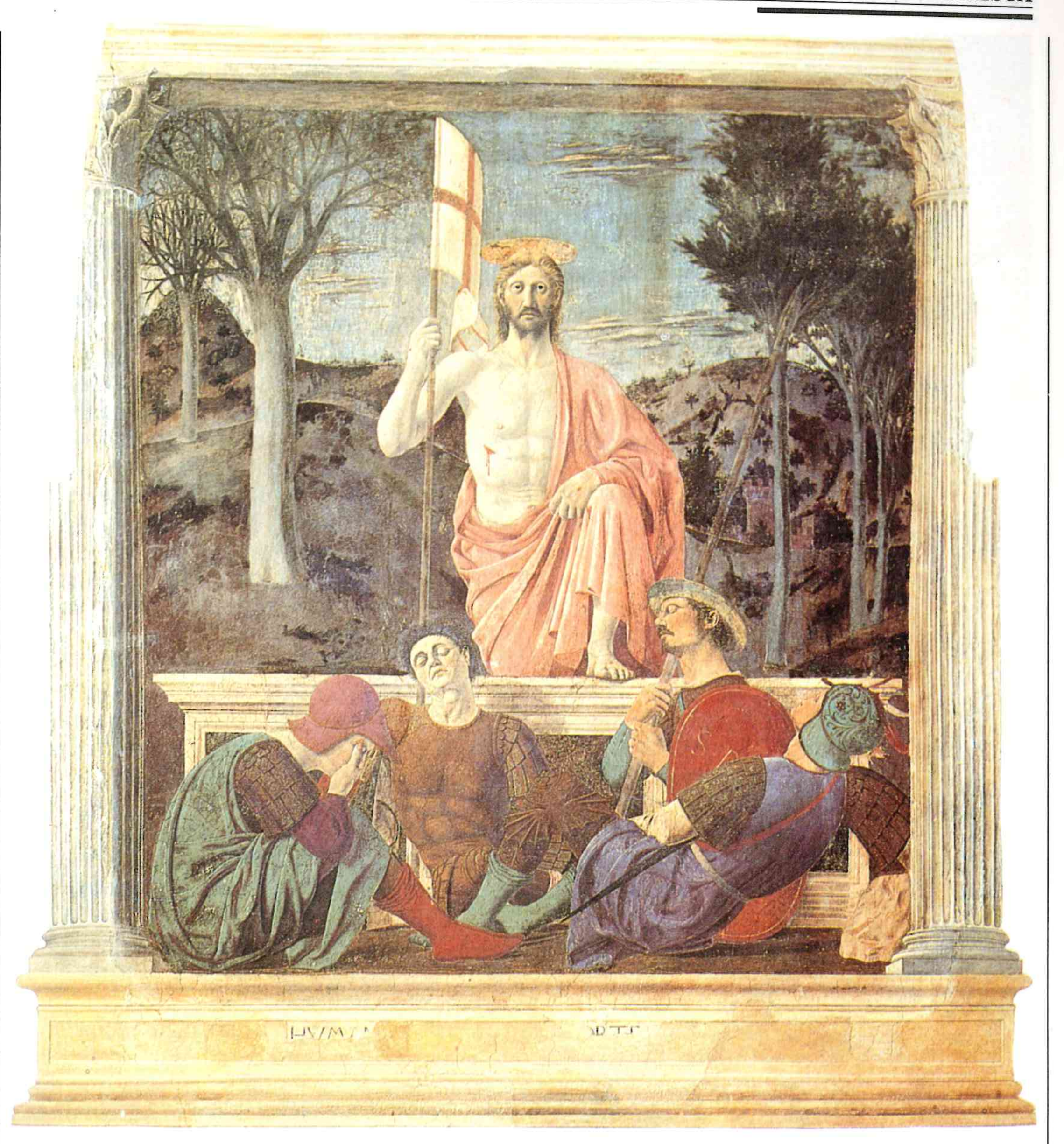
Entre las *irregularidades* señaladas, algunas son a todas luces conscientes, buscadas —tal sucede, por ejemplo, con la escala de los dos árboles de la derecha—, otras podrían responder a una cierta torpeza —en especial si lo comparamos con Masaccio— y, en caso de ser así, sugerirían una datación temprana. Entre éstas, las más notables son las que afectan a la figura del Bautista. Da la sensación de que Piero no ha sabido resolverla con la pericia de la que hacen gala las restantes, desde luego con habilidad menor de la que exhibe en algunas de las figuras arrodilladas de la *Virgen de la Misericordia*. Bien es cierto que estas figuras son menos complejas y que la importancia y volumen de la indumentaria solucionan muchos de los problemas planteados por el Bautista. Pero no cabe duda de que en éste no se ha resuelto de forma satisfactoria ni el sistema de proporciones ni la relación entre la cabeza de perfil y el torso ligeramente sesgado —lo que produce un raro efecto en el movimiento del brazo que se levanta y obliga a reducir sus dimensiones—, en contraste, a su vez, con las piernas, también de perfil. Si a estas notas añadimos la estática y frontal tranquilidad de Cristo y los ángeles y el cromatismo de los cuerpos y la indumentaria, nada tiene de extraño que se haya hablado de arcaísmo a propósito del *Bautismo*. Arcaísmo y clasicismo —sobre el que Battisti ha llamado tanto la atención—, una *fórmula* propia del maestro de Borgo Sansepolcro, diferente en este punto de los restantes artistas de la época.



Con el *Bautismo*, otra obra suele considerarse entre las primeras de Piero, anterior a los frescos de Arezzo: el *Políptico de la Misericordia* (1445-1462, Borgo Sansepolcro, Museo Civico), sobre el que existe abundante documentación, pero también, como es habitual a propósito del artista, numerosas dudas. El lector podrá encontrar una resumida reseña de las mismas en las fichas que acompañan a este tra-

***Virgen del Parto*, hacia 1459, Monterchi, Arezzo, Capilla del Cementerio**





bajo, ahora deseo centrarme en aspectos que allí no son abordados y que me permitirán, espero, ofrecer una idea de la complejidad de la pintura de Piero.

Por lo pronto, el políptico presenta a primera vista un aire más primitivo, más neogótico, lo que se debe a los fondos dorados de los paneles, tanto en el central, con la Virgen de la Misericordia, cuanto en los laterales, con santos, y en el superior, con la Crucifixión. Sin embargo, si prescindimos de los fondos, las figuras son extremadamente *modernas*. Su verosimilitud anatómica, su voluminosidad, el papel determinante que juega la luz, el tratamiento de los paños, etc. son rasgos todos de la poética característica de Piero. Y con ellos, la atención en la simetría, el movimiento pausado, los gestos solemnes, la serenidad toda del conjunto de imágenes.

Todos estos elementos son aún más relevantes si los comparamos

Página izquierda, *Santa María Magdalena*, hacia 1460, Arrezzo, Catedral. Arriba, *Resurrección*, hacia 1460, Borgo Sansepolcro, Museo Civico

con lo que era habitual en el tratamiento del tema, del que Piero se aleja. Puntos obligados de referencia son la *Virgen de la Misericordia* (1433-35) que esculpió Bernardo Rossellino (1409-1464) en la fachada del Palazzetto della Fraternità dei Laici, en Arezzo, y las numerosas *Virgen de la Misericordia* que pintó, siguiendo las pautas de Rossellino, Parri di Spinello (1387-1453).

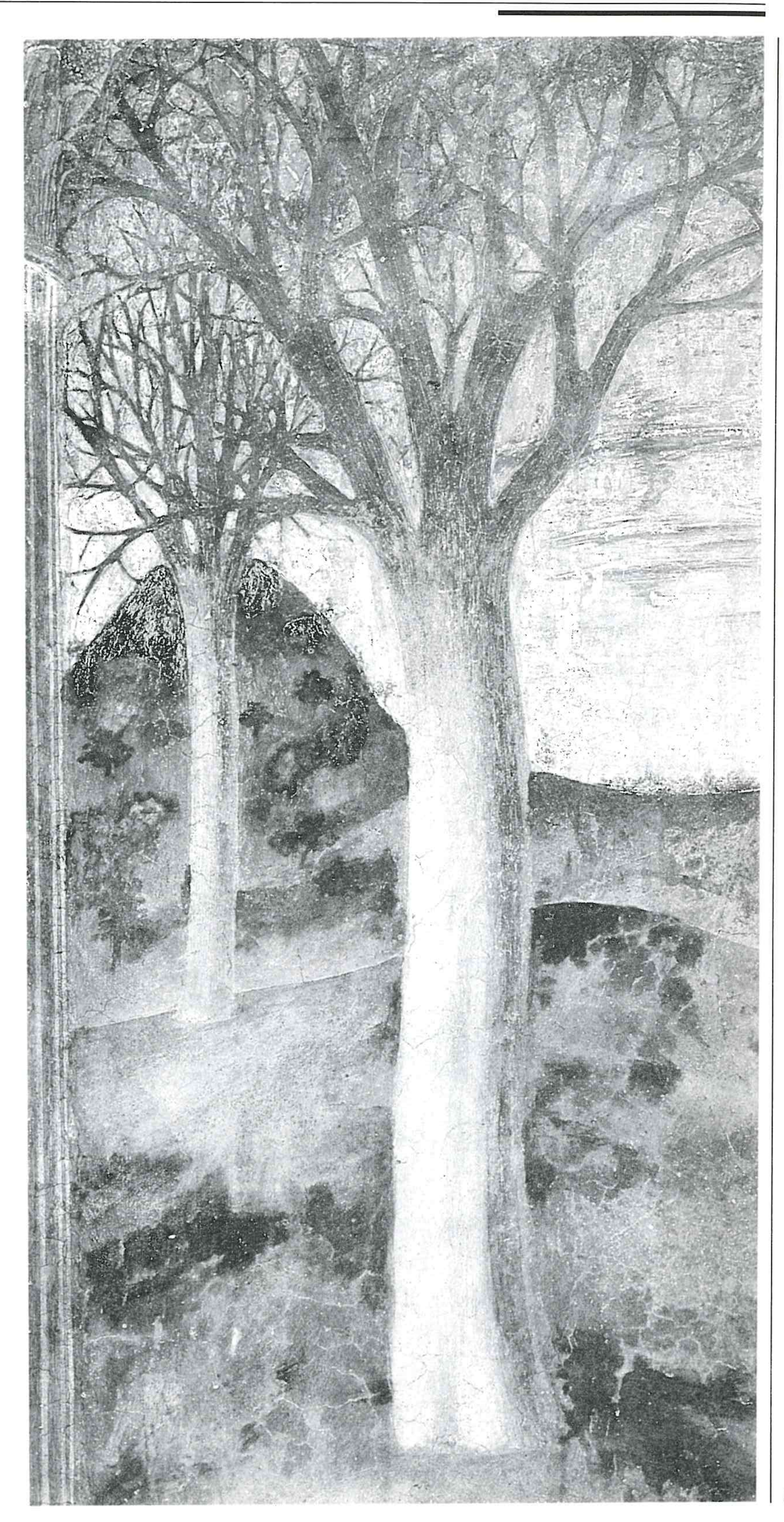
Bernardo Rossellino era el jefe del taller familiar, en el que sobresalió también su hermano Antonio (1427-h. 1479). Destacó ante todo en el ámbito de la arquitectura —y como arquitecto lo trata preferentemente Vasari en la edición de 1568 de sus *Vite*— y trabajó para el papa Nicolás V en Roma. La *Virgen de la Misericordia* es la primera escultura suya que se conoce y en ella se muestra afín a Lucca della Robbia (h. 1400-1482), en la línea de Ghiberti (1378-1455) y, por tanto, en el horizonte del nuevo gusto florentino. Spinello, que seguramente debió atender a los criterios iconográficos marcados por Rossellino, aparece, sin embargo, como un artista más arcaico y distante del gusto florentino, difusor, al decir de Stefano Casciu, de las formas corteses internacionales (Berti, ed., 1992, 41). Longhi ha afirmado que Arezzo no fue nunca más elegante que en los tiempos de Parri di Spinello, y todo ello no hace sino llamar la atención una vez más sobre el gusto ecléctico que podía asimilar concepciones tan diferentes como las de Rossellino y Spinello.

Piero pintó la Resurrección en un palacio, no en una iglesia o una capilla, lo que indica que la obra posee un sentido más político que religioso

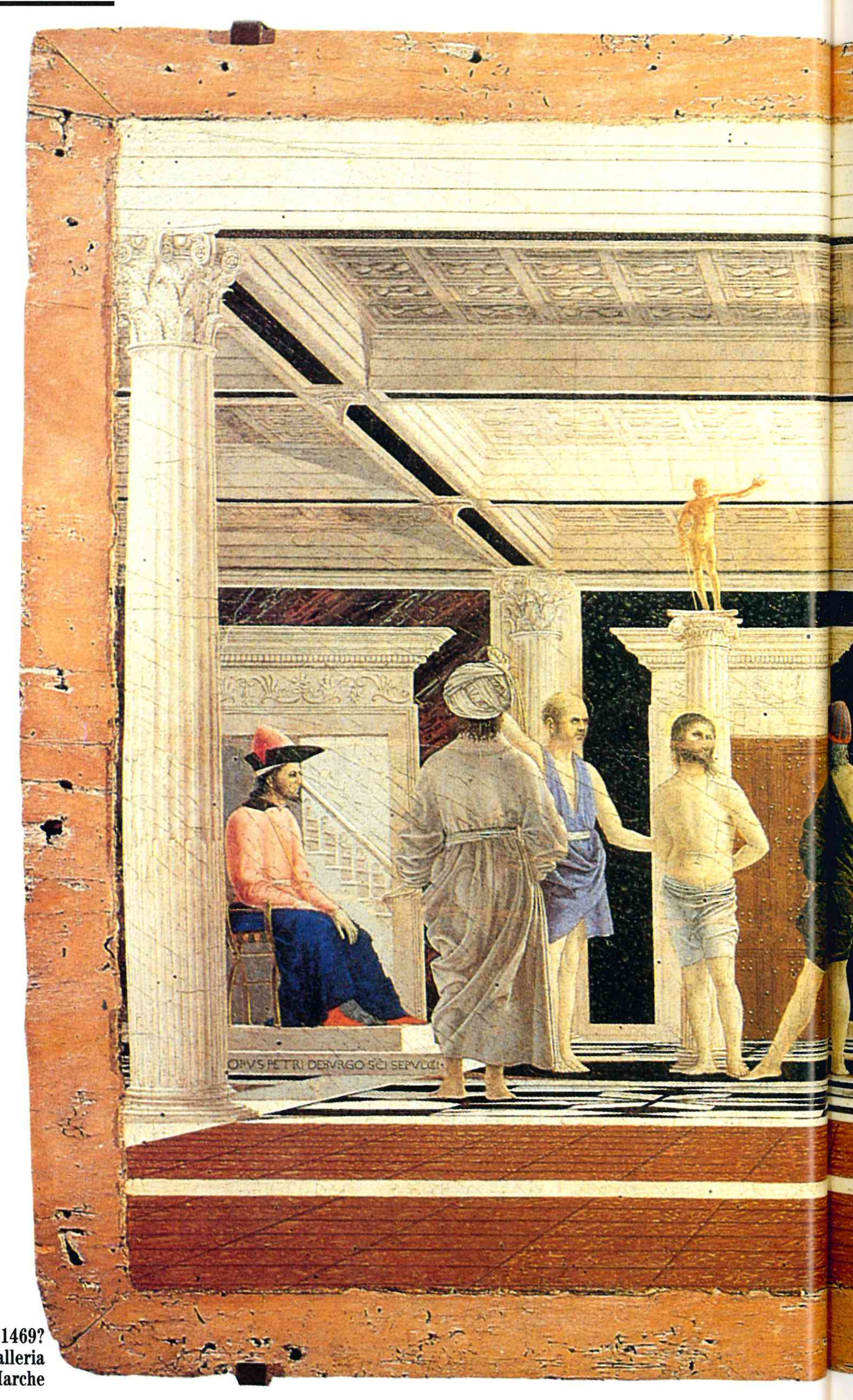
El modelo iconográfico es en todos los casos semejante. La figura monumental de la Virgen extiende el manto bajo el que se acogen los devotos, fieles comunes, nobles, reyes y santos. Cuando la Virgen lleva al Niño en brazos, son dos ángeles los que sujetan su manto; cuando no sostiene al Niño, sus propios brazos extendidos cumplen esa función, sin que por ello desaparezcan los ángeles de la parte superior. En este punto encontramos una diferencia importante respecto a la *Virgen de la Misericordia* de Piero, pues éste ha eliminado a los ángeles y ha reducido el número de fieles que se recogen bajo su manto. Además, ha aumentado considerablemente el espacio superior, por lo que la Virgen no está ahogada por cornisa o marco alguno (demuestra Piero que era muy sensible a la función del espacio en que situaba a sus figuras), y ha ordenado la disposición de los devotos.

Entre todas las *Virgen de la Misericordia* que hizo Spinello, la más próxima a la de Piero es la que realizó para Santa Maria delle Grazie, en Arezzo, aunque la más famosa y estimada es aquella que aparece con los santos Lorentino y Pergentino, destinada a la iglesia de estos santos, también en Arezzo (actualmente en el Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna de la ciudad). La importancia que en aquélla posee el volumen de la figura, desaparece en ésta por la que se ha concedido a la ornamentación de la túnica, que a duras penas permite adivinar la materialidad del cuerpo. La monumentalidad por la que se ha inclinado Spinello es la que se apoya sobre la magnificencia de los materiales, la elegancia de la linealidad y el ritmo de las figuras, la intensidad del cromatismo, rasgos que pertenecen a la tradición tardogótica de la que Piero se distancia.

El maestro de Borgo Sansepolcro pudo ver las obras de Spinello, también la escultura de Rossellino, y aunque la figura de su Virgen es más próxima a la escultura que a la tabla, se distanció de ambos. Además de las diferencias señaladas, introdujo dos cambios fundamentales: el primero hace referencia a la utilización de la luz, cuyo modelado sustituye las superficies planas de Spinello y aproxima el volumen

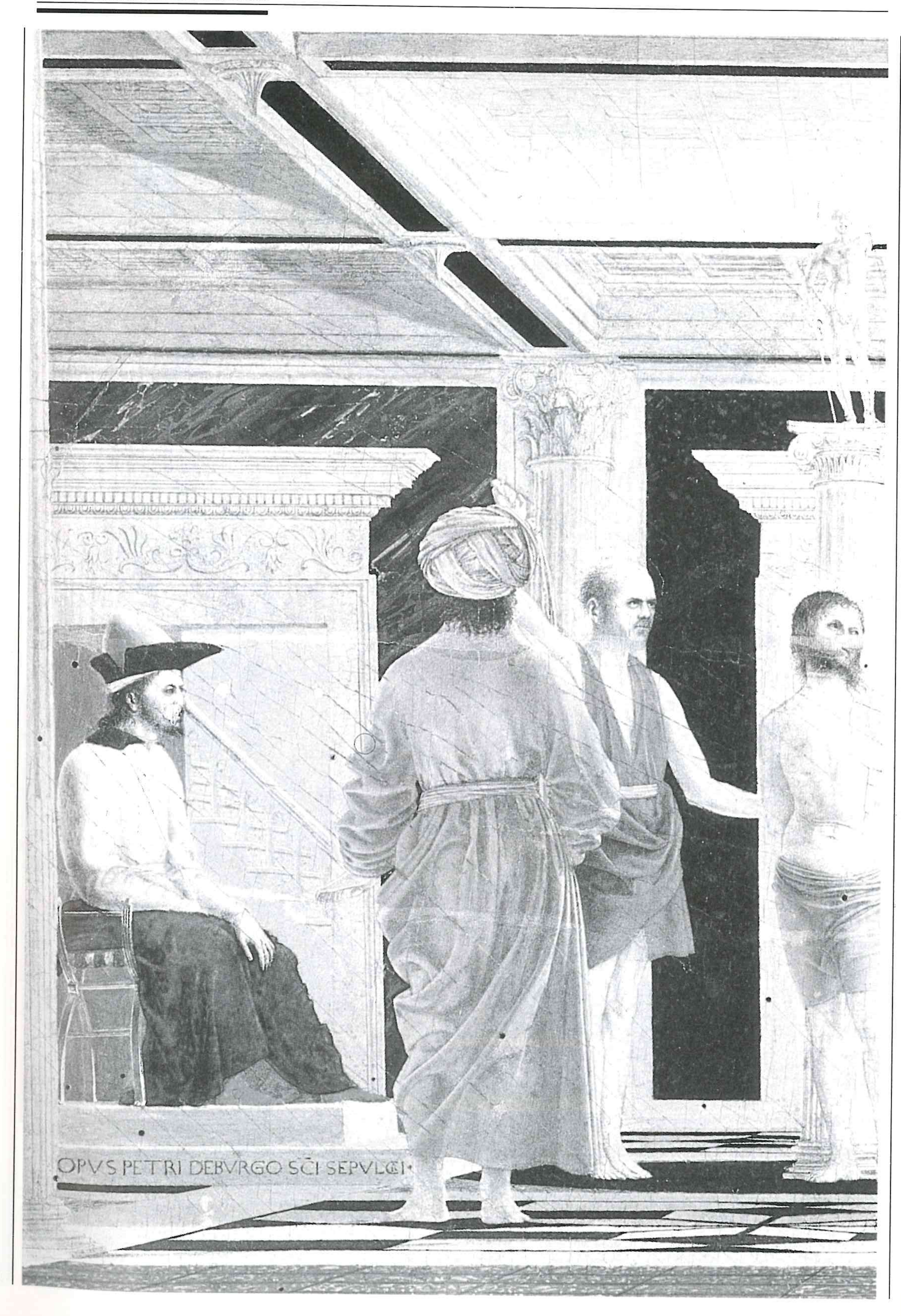


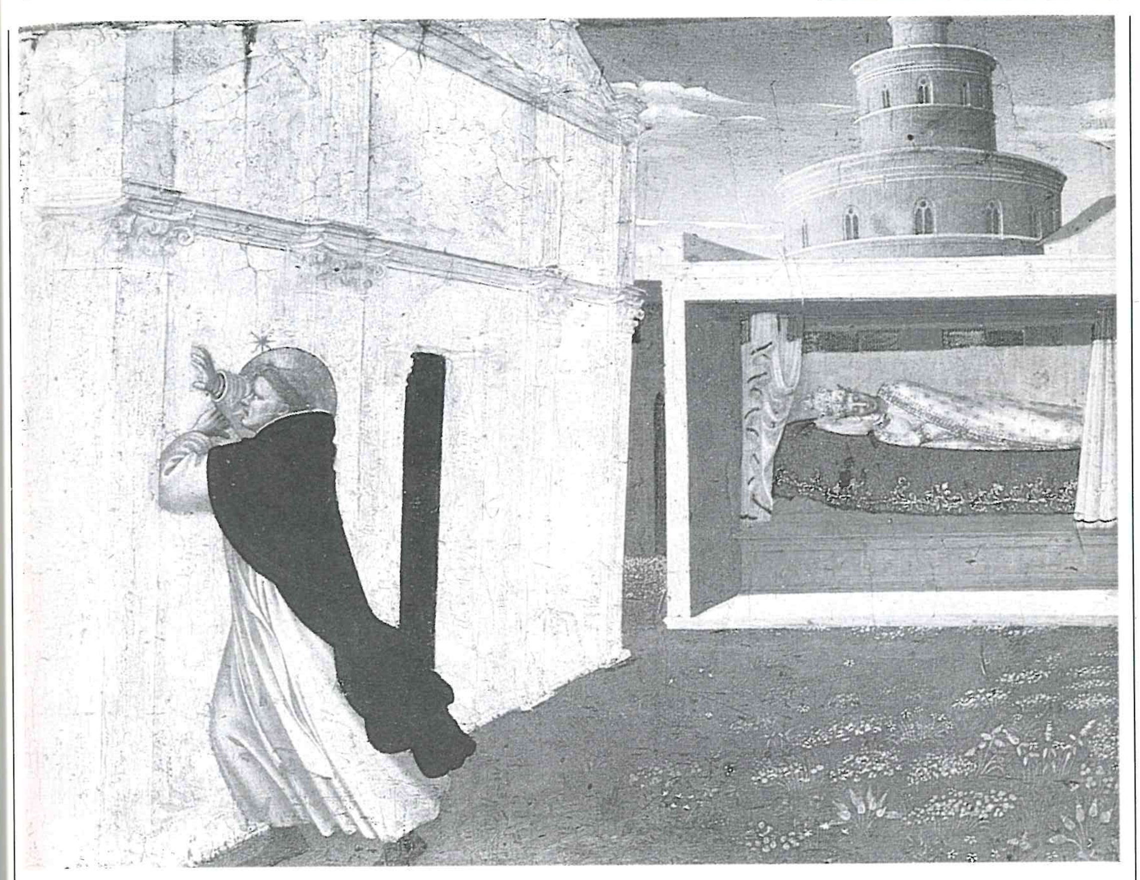
Resurrección (detalle), hacia 1460, Borgo Sansepolcro, Museo Civico



Flagelación, ¿1469?
Urbino, Galleria
Nazionale delle Marche




OPVS PETRI DEBVRGO SCI SEPVLCRI



Sueño de Inocencio III, predella de *La Coronación de la Virgen*, por Fra Angélico, hacia 1434, París, Louvre

de la figura a un volumen escultórico; el segundo es algo más difícil de explicar pero, en principio, bastante sencillo: tanto Rossellino como Spinello han representado a la Virgen en el centro y a ambos lados las figuras arrodilladas de los fieles, de tal manera que puede verse completamente la figura de la Virgen (esto hace que se decanten por una composición en superficie, que tiende a destacar los laterales respecto a un eje central, siempre como laterales sobre el plano). El proceder de Piero es distinto: dos fieles están a los lados, pero *delante* de la Virgen, y los otros tres que a cada lado figuran, se disponen en sucesión hacia el fondo (no hacia los lados, aunque también hacia los lados), en un espacio verosímil delimitado por el manto de la Virgen. En la pintura de Piero podemos hablar de *lugares sucesivos* desde el primer plano hacia el fondo (no así en las pinturas de Spinello), que terminan en el manto de la Virgen, tras él, en el plano dorado. El espacio tridimensional figurado está delante de ese plano dorado y en él pueden agruparse las figuras; el plano (dorado) no es el factor dominante.

De esta manera, tanto los fieles como la Virgen adquieren una verosimilitud de la que carecen los representados por Rossellino y Spinello, y otro tanto sucede con el espacio. Ahora bien, que no sea el factor dominante no quiere decir que el plano dorado del fondo no tenga importancia. Rompe la verosimilitud y remite a la tradición tardogótica que había sido rechazada por Alberti: *Hay quienes emplean el oro de forma inmoderada, pues creen que el oro da una cierta majestad a la historia. No los alabo en modo alguno. Antes bien,*

Página izquierda. *Flagelación* (detalle), ¿1469?, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



***Virgen de Senigallia*, hacia 1478, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche**

si quiero pintar la Dido de Virgilio, cuyo carcaj era de oro, y los cabellos estaban sujetos con oro, una fíbula áurea sostenía la vestimenta, conducía con frenos áureos y todas las cosas resplandecían de oro, imitaré antes bien con colores que con oro esta abundancia de rayos áureos, que entonces herirían los ojos de los que mirasen. Pues la mayor admiración y alabanza del artífice está en los colores, ya que habiendo puesto oro en una tabla plana, se puede ver que muchas superficies que era oportuno representar claras y fúlgidas, aparecen oscuras a los que miran, y otras que quizá debían ser ensombrecidas, se muestran más iluminadas (Alberti, 1976, 142).

A la luz del encargo que se hizo a Piero, parece claro que el gusto de los comitentes de Borgo Sansepolcro no hubiera entendido estas palabras de Alberti, pues allí se especificaba la exigencia de los fondos dorados. Piero dispuso un fondo dorado plano, pero al colocar el es-



Virgen con ángeles, santos y Federico de Montefeltro, 1469-72, Milán, Pinacoteca Brera

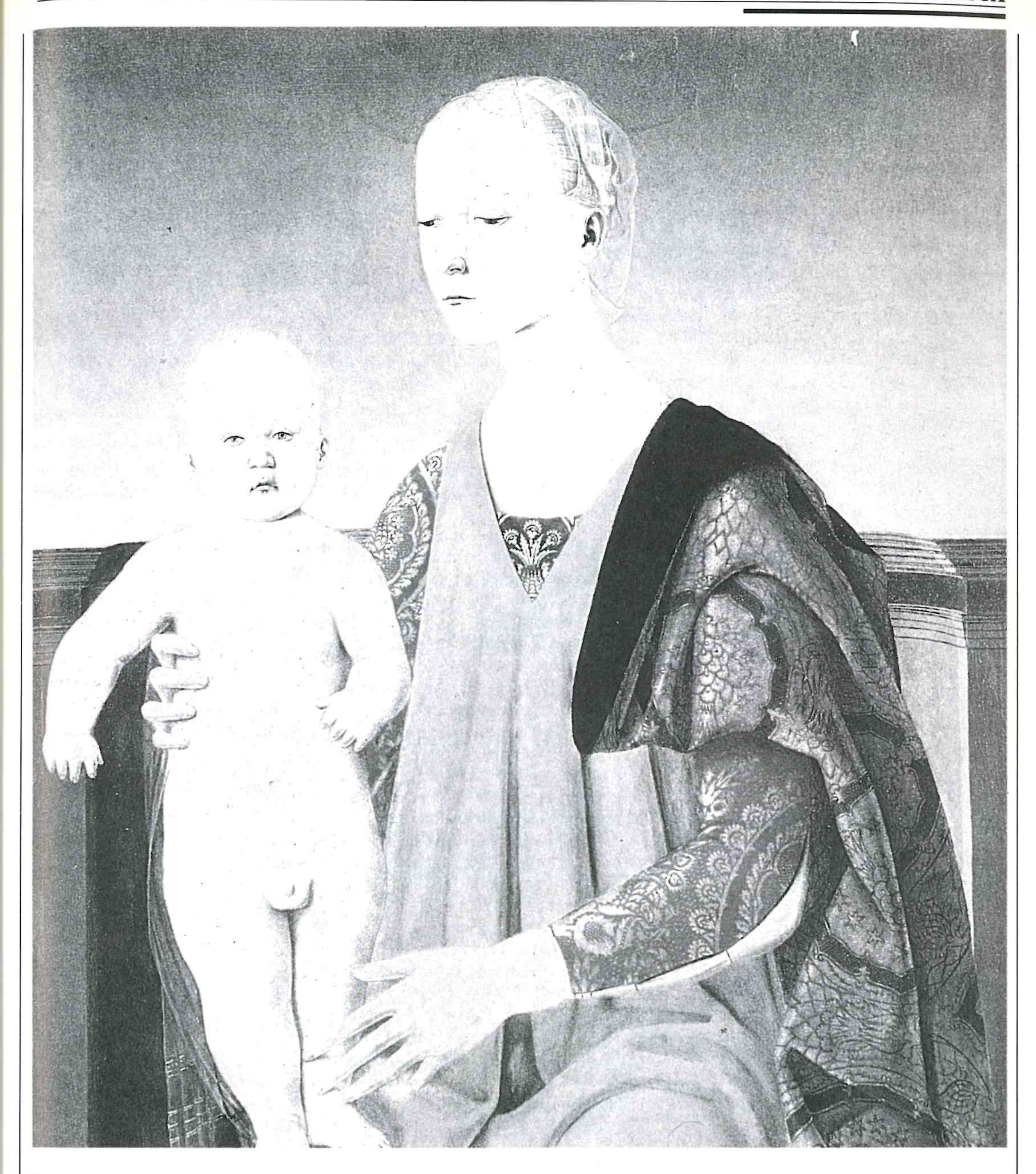
pacio delante alteró de forma sustancial el lenguaje tardogótico: el fondo destaca aún más la monumentalidad y verismo de sus figuras, la solemnidad de su posición —si se quiere, con palabras de Alberti, la majestad—, y contribuye a reducir los valores anecdóticos, en cuyo lugar predomina la manifestación y presencia de la Virgen y de los santos, de la Crucifixión: frente a la elegancia tardogótica, lineal, artificiosa y brillante, la solemne monumentalidad de figuras graves y serenas en su puro estar ante nosotros, espectadores. Frente a la riqueza de las indumentarias y los materiales (que implicaban una distancia para los fieles), la distancia plástica de estas figuras voluminosas. Frente a una religiosidad más ornamental y sentimental, la especial sobriedad de lo sagrado que se manifiesta visual, plásticamente.

Mas, a la vez, el acentuado verismo establece entre el espectador y la pintura un lazo de unión que no puede resolverse: es el que aparece entre dos mundos hasta ahora distintos y distantes, para los que no existió puente alguno, pero que ahora lo tienen, sin que la existencia de ese puente elimine o reduzca la radical diferencia entre ambos, entre sus respectivas entidades. El espectador puede identificarse, debe identificarse, con los fieles arrodillados, mas para eso no sólo es preciso que se arrodille: tiene que entrar en la atmósfera espiritual que el manto de la Virgen ha creado.

No es la última vez que Piero utiliza fondos dorados, ni tampoco la última en la que concibe el fondo (no dorado) con esta función. En el *Políptico de Perugia* (¿1465-1472? Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), con *Virgen con el Niño en un trono, San Antonio de Padua, San Juan Bautista, San Francisco de Asís y Santa Isabel,* y una *Anunciación* en la parte superior, los cuatro santos aparecen sobre un fondo dorado —aunque con un suelo arquitectónico— y otro tanto sucede con el fondo tras el trono de la Virgen. También en el *Retablo de San Agustín* (hacia 1454-69), dividido en varios museos y colecciones, los santos de los extremos laterales que se conservan están pintados con fondos dorados. Y aunque la *Resurrección* (hacia 1460, Sansepolcro, Museo Civico), un fresco pintado en el Palazzo dei Conservatori (actual Museo Civico), tiene un fondo paisajístico, las figuras, tanto Cristo como los cuatro soldados, han sido colocadas en el espacio que queda delante, de tal manera que la organización de la imagen recuerda la de todas esas pinturas con fondos dorados.

Además de la *Virgen de la Misericordia,* otros motivos del políptico —todos con fondos dorados— deben ser mencionados: *San Sebastián, San Juan Bautista, San Juan Evangelista* y *San Bernardino de Siena* son los cuatro santos que ocupan los paneles laterales; encima, de menor tamaño, una impresionante *Crucifixión,* y en los laterales *San Benito, el Angel de la Anunciación,* la *Virgen de la Anunciación* y *San Francisco de Asís.*

La *Crucifixión* suele compararse con la que pintó Masaccio para el Carmine de Pisa en 1426 (hoy en Nápoles, Museo di Capodimonte). Piero no sólo ha reducido el número de figuras, dejando a la Virgen y San Juan, además del Crucificado, sino que, como es habitual en él, simplifica la composición y dispone los personajes de tal manera que reduce al máximo los valores anecdóticos, insistiendo tanto en la solemnidad como en la rotundidad de las figuras. Las tres destacan sobre el fondo dorado plano y acentúan, sin más detalles, el patetismo límite de la escena.



Virgen Villamarina, por un seguidor de Piero della Francesca, s.a., Venecia, Fundación Cini

El clasicismo de Piero

Al hablar de las diversas miradas sobre la pintura de Piero, cité el comentario de Berenson a propósito de su *impersonalidad* y también las afirmaciones de Longhi sobre el nuevo clasicismo que el maestro de Borgo Sansepolcro inauguraba. Ahora creo que estamos en condiciones de articular ambos conceptos y aproximarnos así a una de las claves de su obra, claves que, espero, se desarrollarán y comprenderán mejor en el estudio de estas tablas y de los frescos de Arezzo.

Entiendo *impersonalidad* en dos sentidos. Las figuras que prota-

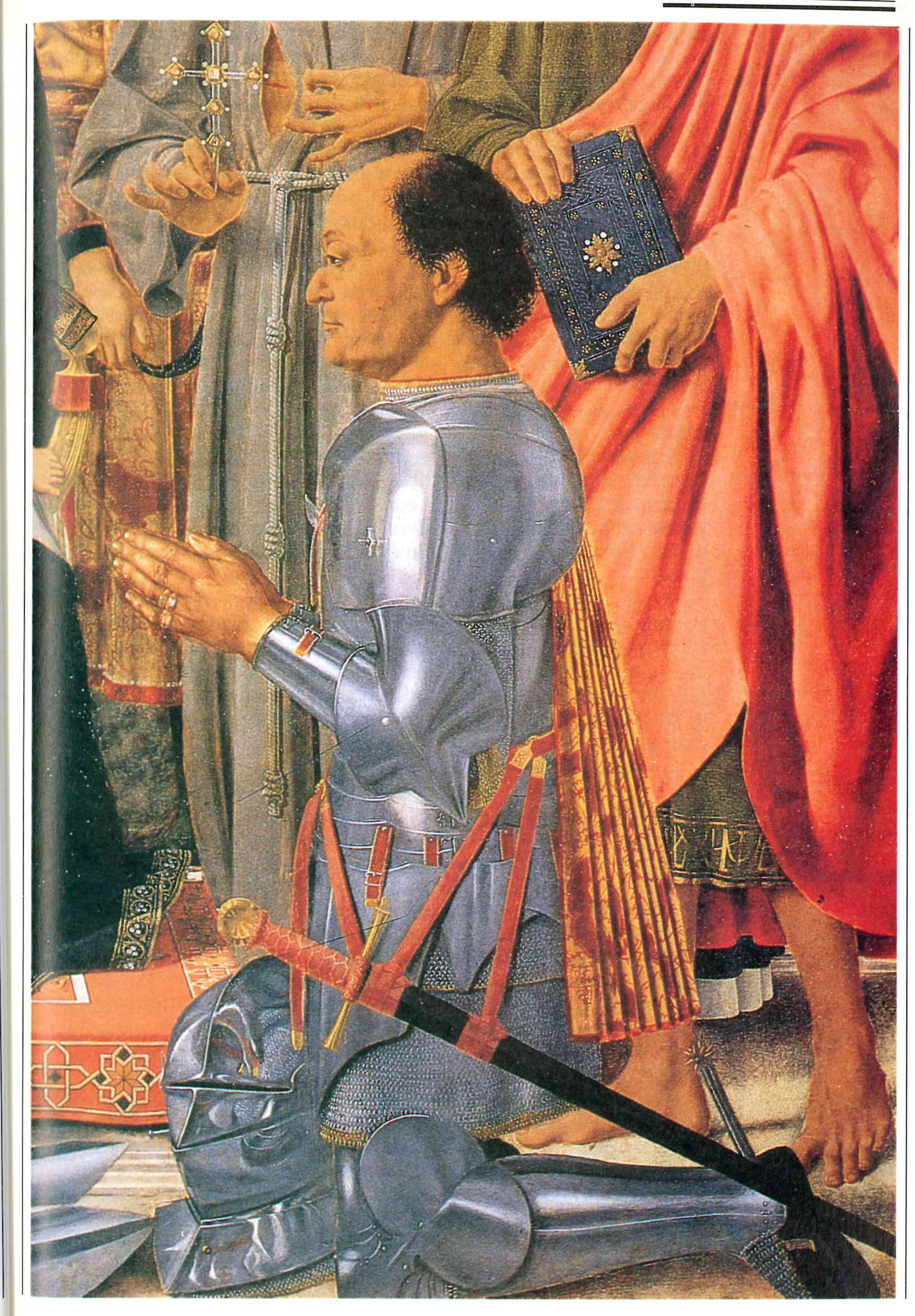
gonizan las escenas reducen la expresividad sentimental y emocional, ya sea recurriendo a la sobriedad de los gestos, ya al uso de gestos estereotipados y, en tanto que tales, no llamativos. En las pinturas hasta el momento comentadas encontramos ejemplos de ambos recursos: el Cristo del *Bautismo* o de esta última *Crucifixión* pueden serlo del primero, la Virgen y San Juan o los devotos de la *Virgen de la Misericordia*, del segundo. Pero *impersonalidad* posee también otro sentido —que muchas veces se utiliza de forma peyorativa (y lejos de mi ánimo esa intención)— cuando se dice que una pintura es impersonal, es decir, que no se proyectan rasgos personales del autor. La de Piero es muy personal y su estilo es inconfundible, pero es impersonal en tanto que el autor no proyecta sentimientos sobre escenas y protagonistas, no muestra su subjetividad, a la manera en que pueden hacerlo otros artistas de la época (Paolo Uccello o Fra Angelico, por ejemplo, tan distintos en casi todo). Parece que el artista desease desaparecer tras sus pinturas, como si éstas fuesen autónomas, como si su lenguaje, un lenguaje *objetivo*, fuera suficiente para mostrar lo que se desea. Es la extrema *objetividad* del lenguaje la que nos permite hablar de impersonalidad, y es la intensa sobriedad de sus recursos plásticos, visuales, la que, a su vez, permite hablar de *objetividad*.

Pues bien, me atrevo a adelantar una hipótesis según la cual el lenguaje clásico precisa, para serlo, de ese rasgo: impersonalidad y objetividad. Es el clásico un lenguaje que habla por sí mismo, sin un sujeto *detrás* que lo fundamente, un lenguaje que pueda dar cuenta de la realidad sin un sujeto que la *vea* y, luego, la *diga* o la *represente* —en cuyo caso dirá lo que *ve*, no lo que *es*—. Cuando decimos que el lenguaje es un instrumento del sujeto —un instrumento que le sirve para comunicarse—, situamos al sujeto antes del lenguaje y convertimos a éste en una herramienta dependiente de aquél, fundada en aquél. El lenguaje clásico, por el contrario, parece no depender de sujeto alguno aunque exista un sujeto *técnico* que lo ha construido.

Un lenguaje, también, capaz de sintetizar originalmente —no eclécticamente— los lenguajes ya hechos, dominarlos en su articulación y eliminar las barreras que entre unos y otros han podido levantarse. Cuando Piero se centra en los recursos plásticos, cuando busca la objetividad máxima, al reunir de una forma nueva, propia, los estilos que en la Florencia de la primera mitad del Quattrocento eran dominantes, entonces inaugura un clasicismo nuevo. La utilización de fondos planos dorados es, como se ha dicho tantas veces, un rasgo propio de la tradición neogótica, no del clasicismo, pero Piero soluciona la disyuntiva entre ambas orientaciones sin caer en el primitivismo y, a la vez, sin suprimirlo. De esta manera, inaugura para los fondos una función bien poco primitiva y satisface las exigencias de los comitentes.

Aunque el encargo del *Políptico de la Misericordia* se hizo en 1445, la pintura, tal como indica su estilo y los documentos conocidos, se ejecutó en años posteriores. Suele considerarse que los motivos de datación más temprana son *San Sebastián*, *San Juan* y la *Crucifixión*, mientras que el de cronología más tardía es la *Virgen de la Misericordia*. Simultáneamente, Piero trabajaba en otras obras, en los frescos de San Francisco en Arezzo, de los que me ocuparé más adelante, en la capilla del cementerio de Monterchi (Arezzo), un fresco en el que representa a *La Virgen del Parto* (hacia 1459), ábside de la iglesia de San Agustín —se conserva *San Julián* (hacia 1455, Sansepolcro, Museo Civico)—, en la catedral de Arezzo —*Santa María Mag-*

Virgen con ángeles, santos y Federico de Montefeltro **(detalle), 1469-72, Milán, Pinacoteca Brera**



dalena (hacia 1460)—, la ya citada *Resurrección* del Palazzo dei Conservatori y posiblemente la *Flagelación*, de Urbino, de acuerdo a la datación que se acepte: 1450, 1451, 1455-60, 1469 (ver la ficha correspondiente). Es decir, obras realizadas casi en su totalidad o inmediatamente antes o inmediatamente después del viaje de Piero a Roma, sobre cuya importancia insisten todos los historiadores: el viaje se concibe como una especie de *bautismo* clasicista para el maestro de Borgo Sansepolcro.

Sin embargo, no me parece prudente apoyar el clasicismo de Piero sólo en este viaje. Allí hizo frescos para la cámara de Pío II, lamentablemente destruidos, pero fue un viaje relativamente corto: el 16 de octubre de 1458 se registra en el libro de entradas, el 12 de abril de 1459 recibe el pago por su trabajo y cabe pensar que ese mismo año marchó de Roma al desatarse los disturbios populares que obligaron a huir al Pontífice. En todo caso conviene recordar que Piero había estado en contacto con el clasicismo en Florencia, en años documentados, y en Rimini, durante su intervención en el Templo Malatestiano. El clasicismo no le era extraño.

Las pinturas mencionadas son, entre sí, de condición muy diversa. *San Julián* es fragmento de un fresco en la antigua iglesia de San Agustín, con una estrecha relación con la figura de *Profeta* que aparece en la pared del fondo, superior derecha, de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco, en Arezzo, lo que permite pensar en una cronología próxima.

No es tan clara, por el contrario, la cronología de *La Virgen del Parto*, fresco pintado en una pequeña capilla, posteriormente unida al cementerio de Monterchi, muy deteriorada y restaurada. No existe ningún tipo de documento sobre esta pintura, tampoco referencias en las fuentes locales que permitan identificar a los comitentes o la razón y fecha del encargo, por lo que todas las hipótesis se apoyan en presunciones circunstanciales y de orden estilístico.

Algunos autores piensan que pudo realizar el fresco en torno a 1459, cuando Piero vuelve a Sansepolcro tras la muerte de su madre (según información de Vasari), otros se inclinan por una fecha más temprana (1455), dada la similitud entre esta obra y los primeros tramos de los frescos de Arezzo. Otros piensan, sin embargo, apoyándose también en razones estilísticas, en una datación tardía, próxima al retablo de la Pinacoteca Brera (del que más adelante se hablará), y los hay que opinan que el fresco fue realizado ante todo por ayudantes del maestro. Esta última hipótesis obligaría a pensar, como ha señalado Battisti, en ayudantes tan avanzados e incluso más que el propio Piero, pues así como los dos ángeles simétricos han sido realizados a partir del mismo cartón, la Virgen ofrece algunas novedades: no es completamente frontal, se integra de forma coherente en el espacio hacia el fondo, etc.

Por lo que se refiere a la iconografía, se representa a la Virgen como receptáculo de Cristo y Arca de la Nueva Alianza, en un ámbito que puede simbolizar a la Iglesia, todo ello a la manera de un tabernáculo eucarístico. Se trata de un tema poco común en el arte italiano, habitual en la iconografía mariana española, y considerado no ortodoxo tras el Concilio de Trento (razón por la que fueron destruidas muchas de las imágenes que lo representaban). Battisti piensa que el fresco de Piero puede estar en relación con la exaltación del culto mariano, en particular con la fiesta da la Visitación, instituida de nuevo para implorar

ayuda contra los turcos durante el papado de Sixto IV, pero sus argumentos no son concluyentes.

Otra de las pinturas citadas más arriba es el fresco de *Santa María Magdalena*, en el Duomo de Arezzo, en la pared de la nave izquierda, a la derecha del monumento a Guido Tarlati. Al igual que sucede con el fresco de Monterchi, no se dispone aquí de documentos que permitan fijar ni la datación ni la identidad de los comitentes. Cabe suponer que se trata de una imagen votiva y de un encargo privado, pero nada más. Los rasgos estilísticos son los únicos que, por el momento, permiten aventurar una cronología. La figura de la Magdalena aparece enmarcada en un arco ricamente ornamentado con palmetas, de muy fuerte sabor clasicista. La santa, de gran monumentalidad, con el tarro de esencias en la mano izquierda y sujetando el manto (rojo y blanco) con la derecha, destaca en un espacio tridimensional verista. La luz viene de la izquierda y es el factor fundamental en la consecución del aplomado volumen. Todo ello hace pensar en una fecha inmediatamente posterior al viaje a Roma, aunque algunos historiadores piensan, por su relación con los frescos de San Francisco, en una fecha inmediatamente anterior (de nuevo se percibe aquí la importancia de las secuencias: anterior al viaje a Roma y en paralelo con los últimos tramos de los frescos de San Francisco, si éstos fueron terminados antes de 1458; posterior al viaje, también en relación con los frescos, si los últimos tramos de éstos son posteriores a 1459).

La *Resurrección*

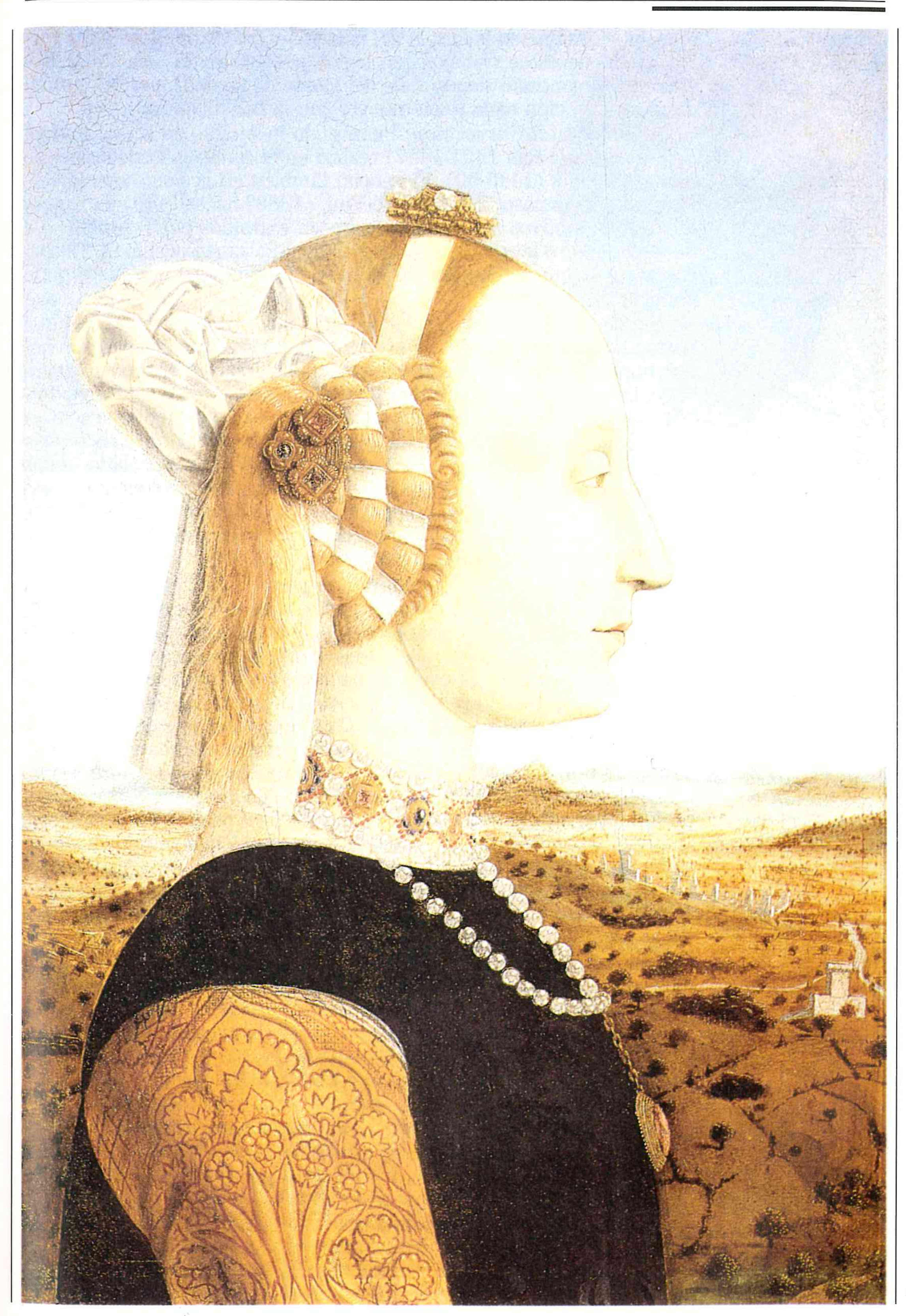
Los rasgos clasicistas están presentes en la *Resurrección*, en el sepulcro de Jesucristo, en la disposición de las figuras, en la composición. Carecemos de documentos que permitan datar con precisión la fecha de este fresco, pero podemos hacer algunas sugerencias a partir del lugar en el que se encuentra y de documentación indirecta.

Piero pintó la *Resurrección* en el Palazzo dei Comendatori, no en una iglesia o una capilla, tampoco en un espacio privado, y ello indica que la obra posee un sentido más político que religioso. En efecto, una vieja leyenda atribuye la fundación de Sansepolcro a unos peregrinos que procedían de Tierra Santa y llevaban consigo una reliquia del Santo Sepulcro; en una aparición, Jesucristo ordenó fundar la ciudad. El motivo de la resurrección de Cristo es, por tanto, una referencia emblemática a la villa y, en tanto que tal, apropiada para presidir una sala del Palazzo dei Comendatori, aquella en la que se dirimían los asuntos públicos.

El fresco pudo ser pintado en torno a 1458, pues fue a comienzos del año siguiente cuando el nuevo palacio de la ciudad entró en funcionamiento, fue inaugurado con una solemne sesión del consejo de la ciudad y a partir de entonces allí se realizaron las reuniones públicas. Ahora bien, sorprende mucho que tratándose de un encargo oficial no se haya encontrado documentación alguna y por eso se ha pensado en un posible encargo privado de carácter votivo. En este caso sería procedente retrasar la datación en torno a 1468: en esta fecha la peste asoló Borgo Sansepolcro y conviene recordar que la resurrección de Cristo es imagen protectora contra este mal. Una tercera posibilidad se relaciona con la fundación del Monte de Piedad (1466), para lo cual fue

En las dos páginas siguientes: *Federico de Montefeltro*, hacia 1472, Florencia, Uffizi (izquierda). *Battista Sforza*, hacia 1472, Florencia, Uffizi (derecha)





rehecha y ornamentada la sala del palacio: el fresco de Piero pudo formar parte de estos trabajos (en siglos posteriores la sala de la *Resurrección* continuó siendo sede del Monte de Piedad), pero el motivo de la resurrección nada tiene que ver con la beneficencia.

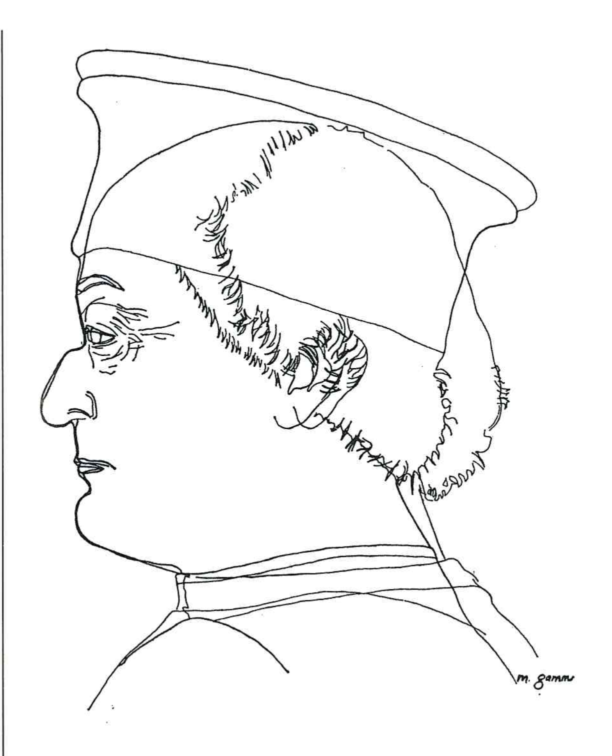
Al pintar su *Resurrección*, Piero pudo inspirarse en la que Andrea del Castagno (hacia 1421-1457) realizó en el cenáculo benedictino de Santa Apolonia (1445-50), Florencia, también en la *Resurrección* de Masolino (Tommaso di Cristoforo Fini, ¿1383?-hacia 1440) en Empoli. Algunos motivos del sepulcro parecen extraídos del *Templete del Santo Sepulcro* levantado por Alberti en el Palazzo Rucellai de Florencia, motivos que se habían difundido ya en pinturas y que Piero pudo conocer directamente.

Sin embargo, su *Resurrección* difiere notablemente de todo lo que hasta ahora se había hecho. Piero pinta un Cristo triunfal pero sereno, que mira directamente al espectador, implicándole en el acontecimiento, y ello de modo más sugestivo y directo cuanto que los soldados, dormidos, no miran —o quizá, despierto, el que está a la izquierda se tapa los ojos para no mirar—, de tal manera que la mirada de Cristo pasa por encima de ellos y se hace personal. Como se ha señalado tantas veces, el sepulcro posee el aspecto de un altar y adquiere así un carácter doblemente simbólico, como simbólico debe ser el doble paisaje que se extiende detrás de la figura de Cristo: agostado y seco a la izquierda, feraz y habitado a la derecha.

Un análisis de los recursos formales permite explicar el efecto majestuoso y solemne que la pintura produce en el espectador. Si miramos atentamente, nos damos cuenta de que existen tres espacios sucesivos y, entre sí, autónomos: en el primero descansan los soldados dormidos (es un espacio excesivamente estrecho para las cuatro figuras, que parecen limitadas por el borde del cuadro —determinado en las columnas laterales—, de tal modo que el soldado más adelantado de la derecha se apoya... en el aire; ¿está dormido, está cayéndose, deslumbrado por la presencia divina?); después, en el segundo, el sepulcro y Jesucristo (éste es un espacio especialmente plano y frontal, sin profundidad alguna —tal como se percibe bien en la extensión superficial del sepulcro—, lo que plantea varios problemas para disponer la voluminosa figura de Cristo); el tercer espacio es el paisaje del fondo, que actúa como un telón y que, si atendemos a los laterales inferiores, carece de unión tanto con el *lugar* de los soldados como con el *lugar* del sepulcro.

Se trata de tres espacios yuxtapuestos, cuya contemplación obliga al espectador a mover la mirada de un motivo a otro, y que, sin los recursos lumínicos y cromáticos, sería un espacio fragmentario, no unitario. La luz modela los cuerpos de las figuras, su indumentaria, así como los motivos paisajísticos, perfila el volumen de cada uno de ellos y mediante una alteración sutil de las sombras proyectadas (mínimas), a la vez que permite claridad en la escena, hace que cada motivo sea autónomo del contiguo. La luz introduce un ritmo sucesivo y alterno entre los diversos planos, tanto desde el primer término hacia el fondo, cuanto desde el centro —Jesucristo— hacia los laterales.

La composición es, como han señalado diferentes autores, compleja. Predomina la pirámide del conjunto de Jesucristo y los soldados, con una base acentuada por la horizontalidad del sepulcro y el vértice superior en la cabeza de Cristo. Ahora bien, las líneas que trazamos en





la sucesión de los árboles de la izquierda y la lanza del soldado dormido de la derecha se cruzan en el eje marcado por el cuerpo de Cristo delante del límite inferior: no hacia atrás sino hacia adelante (y ésta es otra de las razones por la que la mirada del espectador se mueve, a pesar de que la escena sea estática).

Proyección del perfil de Federico de Montefeltro de la *Pala Brera* sobre *Federico de Montefeltro*, por M. Gamm (izquierda). Máscara mortuoria de Battista Sforza, París, Louvre (derecha)

Urbino

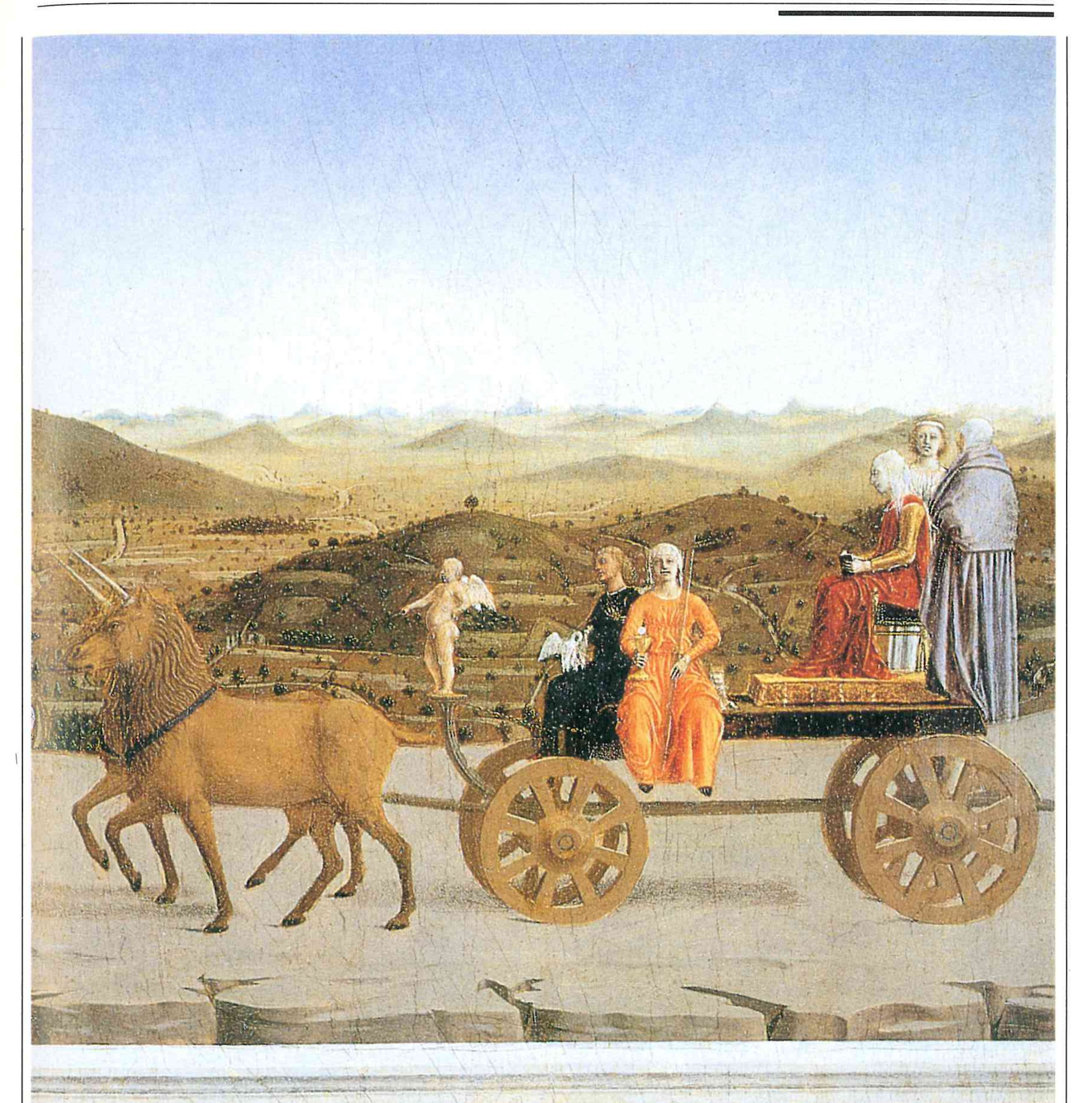
Es muy grande la tentación de afirmar que con el viaje a Roma y las obras inmediatamente realizadas después se cierra un ciclo, pero no debemos caer en ella. Las dataciones no son precisas, ni siquiera en lo que respecta a los frescos de Arezzo, menos aún en las obras de las que acabo de hablar. Sin embargo, me resisto a despachar este asunto con una actitud tan razonable: si comparo algunas de las obras analizadas con las que hace en Urbino, encontramos diferencias. Diferencias difíciles de expresar: la nitidez mayor de los cuerpos, el carácter cristalino que adquieren algunas de las figuras y, ante todo, el paisaje arquitectónico o natural, como si el aire se hubiera limpiado, mayor precisión en la composición... Pero no son diferencias que permitan hablar con desenfado de un ciclo nuevo y, por otra parte, otra vez nos asalta la dificultad de la cronología y la ausencia de documentos.

En abril de 1469, Piero della Francesca se traslada a Urbino invitado por la Confraternità del Corpus Domini, que al parecer había encargado a Paolo Uccello un retablo del que sólo se conserva la predella —*El milagro de la hostia profanada* (1467-68, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche)—. No sabemos con seguridad si Piero fue in-

En las páginas siguientes. *Triunfo de Federico de Montefeltro*, hacia 1472, Florencia, Uffizi (página izquierda). *Triunfo de Battista Sforza*, hacia 1472, Florencia, Uffizi (página derecha)



CLARVS INSIGNI VEHITVR TRIVMPHO ·
QVEM PAREM SVMMIS DVCIBVS PERHENNIS ·
FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER ·
SCEPTRA TENENTEM


QVE MODVM REBVS TENVIT SECVNDIS ·
CONIVGIS MAGNI DECORATA RERVM ·
LAVDE GESTARVM VOLITAT PER ORA ·
CVNCTA VIRORVM ·



vitado para informar sobre el trabajo de Uccello o para continuarlo. La actividad de Uccello en Urbino no está clara a pesar de los documentos existentes. Figuran abundantes pagos, tanto a él como a su hijo Donato, pero no se especifica nada concreto sobre la predella (cabe pensar, es hipótesis aventurada por algunos historiadores, que el encargo correspondía a Battista Sforza, ligada a la Confraternità). También resulta llamativo que mientras Uccello trabajaba en Urbino se hicieran consultas a otros artistas, lo que indica cierta desconfianza respecto a la capacidad de Paolo, ya anciano, para coronar su obra o, quizá, el disgusto ante los resultados alcanzados. En este año Paolo Uccello se declaraba viejo y enfermo, sin voluntad, incapaz de llevar a cabo el encargo. Piero quizá fue llamado para continuar el retablo, pero, si fue así, por razones que desconocemos no llegó a pintarlo. Lo ejecutó finalmente Justo de Gante en 1473 y 1474, financiado por el duque de Federico, alterando sustancialmente la concepción inicial.

Es posible que la pintura crepuscular y un tanto arcaica de Uccello no fuera del agrado de la corte de Urbino. Federico de Montefeltro había asumido el gobierno de la ciudad en 1444, tras la muerte de Oddanonio, caído en una conspiración. Tomó el título de duque de Urbino y se propuso hacer de la ciudad una nueva Atenas, rodeándose de poetas y artistas, convirtiendo el palacio ducal en uno de los focos de la cultura humanística. El gusto de Federico se decanta por una pintura como la de Antonio Pollaiolo (1431-1498), tal como puede apreciarse en una carta que dirige a Lorenzo el Magnífico el 18 de mayo de 1472: *Pietro mio cancilliero parlerà a la Magnificentia vostra a quale io non potria dire quanto io amo il ditto Antonio e quanto volentiere io faria cosa che li piacesse.*

Este es el marco en el que se mueve Piero a partir de 1469, aunque, como ha señalado Battisti, los documentos no son muy precisos al respecto (Battisti, 1992, 245). La diferencia entre Borgo Sansepolcro y Arezzo, por una parte, y Urbino, por otra, es enorme. Mientras que en Arezzo y en su ciudad natal la actividad de Piero se había limitado en su mayor parte a obras de carácter devocional, ahora va a enfrentarse con temas diferentes, iconográficamente más complejos y formalmente más sofisticados. Es posible que la relación con Pollaiolo influyera sobre Piero, en especial su peculiar tratamiento de la composición (lo que permitiría empezar a comprender algunos de los cambios que más arriba fueron señalados).

Tres son las obras de Piero della Francesca claramente ligadas a la corte de Urbino: la *Flagelación*, el *Doble retrato y doble triunfo de Federico de Montefeltro y Battista Sforza* (h. 1465, h. 1472 [Battisti, 1992], Florencia, Uffizi) y *Virgen con ángeles, santos y Federico de Montefeltro* (1469-1472, Milán, Pinacoteca di Brera), conocida también como *Pala Montefeltro* o *Pala Brera*. A estas obras deberá añadirse *La Virgen de Senigallia* (h. 1478, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), pintada posiblemente con motivo del matrimonio de Giovanna de Montefeltro.

Flagelación, una tabla de reducidas dimensiones (67,5 × 91; superficie pintada: 58,3 × 81,5), ha suscitado abundantes comentarios y dataciones diversas. Al igual que sucedía con el *Bautismo*, aunque el tema es perfectamente comprensible en líneas generales, la identidad de los personajes y la disposición de las escenas no son convencionales ni fácilmente inteligibles. Piero ha alejado el asunto principal a un segundo término y ha situado en primer plano a tres personajes sobre

***Lionello d'Este*, por Pisanello, antes de 1450, Bergamo, Galleria dell'Academia Carrara**



San Agustín (del *Retablo de San Agustín*), 1454-69, Lisboa, M. Nacional de Arte Antiga



San Miguel (del *Retablo de San Agustín)*, 1454-69, Londres, National Gallery

los que mucho se ha discurrido. En la ficha correspondiente encontrará el lector un resumen de las diferentes interpretaciones suscitadas por el cuadro, ninguna de las cuales parece definitivamente concluyente, razón por la que, en principio, voy a atenerme aquí a otros aspectos de la pintura que considero relevantes.

Desde el punto de vista de la representación de la flagelación de Cristo, la pintura puede resultar contradictoria, y ello no sólo porque ha trasladado la escena temáticamente más importante a un término lejano, sino por la inexistencia de énfasis retórico. El acontecimiento es representado como uno más entre los que pueden suceder, en un ámbito arquitectónico clasicista que poco tiene que ver con la reconstrucción arqueológica, y con un silencio que no interrumpen ni los latigazos ni la eventual conversación —¿hay conversación?— de los tres personajes delanteros.

Dejando por el momento a un lado los aspectos iconográficos, ha sido la peculiar estructura espacial el rasgo que más comentarios ha suscitado, no sólo por la suntuosa arquitectura clasicista, también por la contundente aplicación de la proyección perspectiva, más presente aquí que en ninguna otra obra de Piero. Y, sin embargo, aunque todas éstas son notas propias de la que se ha llamado moderna cultura visual, la tabla de Piero tiene un cierto sabor arcaico, primitivo.

Cuando contemplamos cuadros de los primitivos italianos, incluso los de Fra Angelico, advertimos una curiosa sensación: entre las figuras y los motivos arquitectónicos hay una profunda incoherencia plástica. En estas pinturas es habitual el paso desde el interior al exterior, o a la inversa, con figuras que aparecen en pórticos, habitaciones, atrios, etc., y la conclusión a la que desde el punto de vista de la verosimilitud naturalista podemos llegar es que las figuras no corresponden a las arquitecturas: no caben en ellas, son demasiado grandes o demasiado pequeñas, las columnas que sostienen los edificios, sus frisos, arcos, cornisas, etc., no guardan proporción con el tamaño de las figuras, que en muchas ocasiones se deslizan entre esos elementos como los personajes de un sueño (tal como muy bien supo ver De Chirico). Esta incongruencia es una de las razones por la que los primitivos italianos fueron calificados de primitivos (no sólo cronológicamente).

Pues bien, al contemplar la *Flagelación* de Piero nos viene a la memoria el recuerdo de las obras de los primitivos. También aquí un interior abierto a un exterior, también aquí esas figuras que parecen no adecuarse a las proporciones de la arquitectura, ¿cabrían los tres personajes del primer término en el interior del atrio donde se celebra el castigo tras dar los cuatro pasos que de él los separan? Piero ha construido una rigurosa proyeccción perspectiva, advertimos con nitidez las líneas de fuga en el enlosado del suelo, en el techo, en los aleros de los edificios colindantes..., y todo ello para determinar un sistema de proporciones en un espacio unitario, que fije una relación entre los tamaños y las distancias. Mas, ¿es coherente la proporción entre el personaje barbado y la columna que hay tras él? Poseen el mismo tamaño: ¿tanto ha podido reducirse una columna —o agrandarse una figura— por el efecto de la distancia? Desde luego, nada que ver con el efecto óptico empírico, mucho con proyecciones geométricas de figuras.

Sigamos analizando la relación entre las figuras y el espacio. No podemos precisar con exactitud la distancia entre el caballero barbado y el juego claro de losetas horizontales porque este caballero está como



La Virgen con el Niño en un trono, en el *Políptico de San Antonio*, ¿1465-1472? Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

recortado y puesto en un escenario, pero sí podemos saber que el turco de espaldas, con turbante, es en altura la mitad del caballero y la mitad de la primera columna: los intervalos no sólo señalan el ritmo, también la disminución proporcional de los tamaños. El resultado es, para el conjunto, una intensa sensación de construcción, un espacio simultáneamente ideal y visual que, lejos de responder a una visión empírica, ha llamado a la razón en su auxilio.

La necesidad del sistema fluye hasta el motivo. Los rasgos más expresivamente humanos —el movimiento, el grito, la agitación de los golpes, el ruido, la fuerza, el murmullo de la conversación...— han sido suprimidos. Cristo atado a la columna no recibe latigazos, los brazos están en el aire, Pilatos contempla silencioso el acontecimiento, el turco con turbante, de espaldas, asiste al sacrificio; los tres caballeros del primer término no abren la boca para hablar, ni se miran: puede ser una conversación, pero están ausentes. Lo propio de todos ellos es su presencia, la fuerza de su patetismo deriva del inusual vigor de su estar, reducido sólo a eso: estar. El tiempo no ha desaparecido, pero se ha detenido —¿puede detenerse el tiempo?—, repitiendo para siempre el momento terrible de la flagelación.

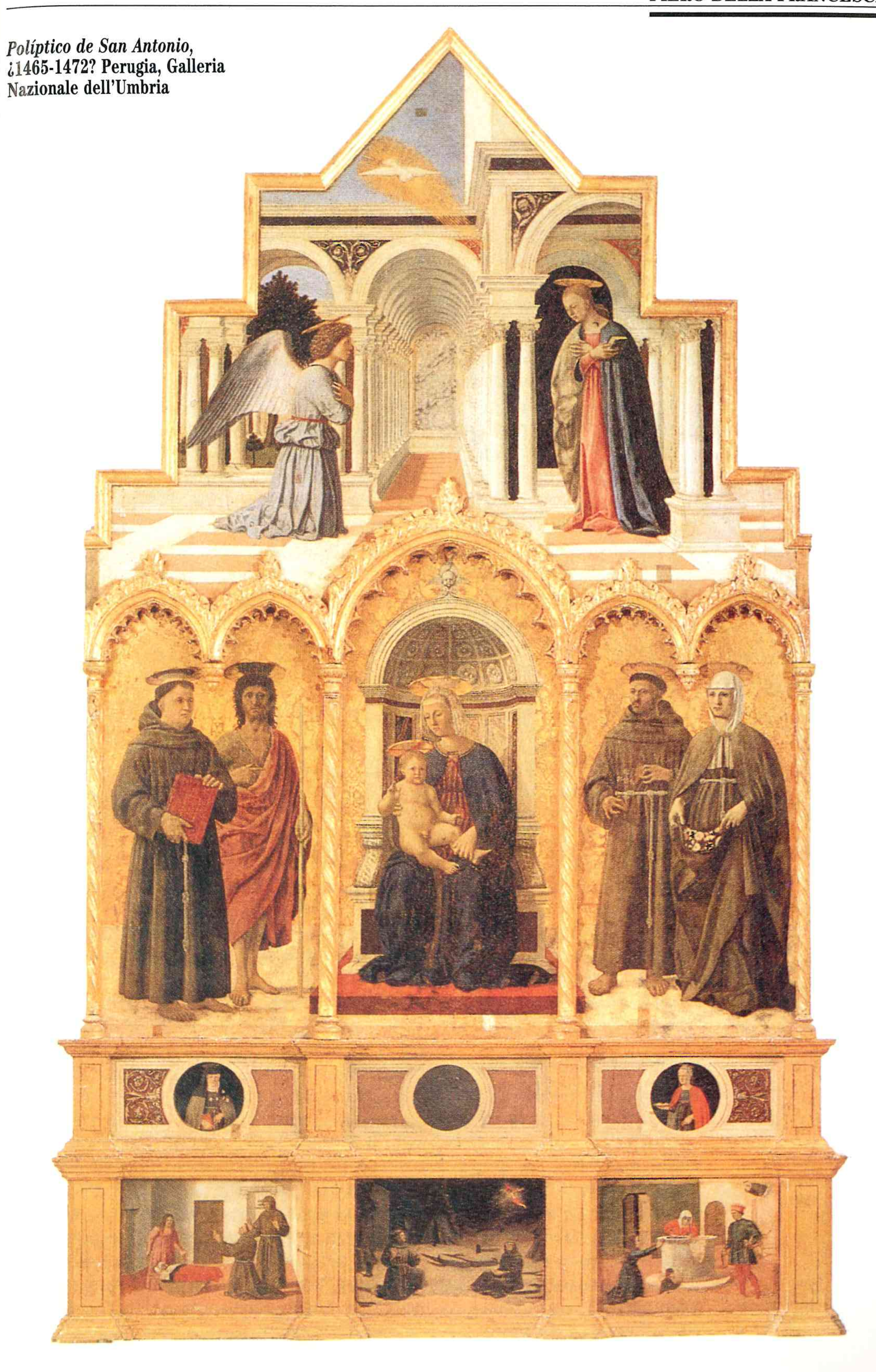
El pintor ha desaparecido tras la imagen: en ella no encontraremos ninguna opinión sobre lo que acontece. Piero no muestra piedad para el suceso, no se decanta a favor del sentimentalismo, no se horroriza ante la tortura, tampoco protesta: sólo mira. El pintor se solapa con el ojo-punto de la perspectiva, un punto no humano, pero sin embargo óptico. Y tampoco busca ninguna complicidad con el espectador: en otras pinturas de Piero hay algún protagonista que, mirando al que las contempla, establece una relación con el mundo exterior, con el espectador (pide, aunque sea implícitamente, alguna reacción), pero aquí nadie dirige la mirada hacia nosotros, ajenos a lo que allí sucede —como son ajenos los tres caballeros del primer término— y, no obstante, tan afectados histórica, espiritual y culturalmente por ello.

No sabemos si el políptico que se conserva en Perugia fue el que pintó Piero o el resultado de la unión de piezas que provenían de retablos diferentes

Ninguna otra pintura de Piero es tan dramática porque ninguna otra es tan desprendida, en el sentido estricto del término. No sé hasta qué punto puede responder esta imagen al tipo de moralidad propugnado por Battista Sforza, lectora de los moralistas antiguos, cuyo ideal se fundaba en la serenidad, el dominio de la razón sobre las pasiones, la sobriedad, etc., es decir, notas próximas al estoicismo. En todo caso, las restantes pinturas de Piero ligadas a la corte de Urbino no alcanzan las cotas de la *Flagelación*, aunque participan de su mismo sentido.

En este punto me gustaría señalar que ninguna de las obras de los restantes artistas que trabajaron para la corte se identifica con estos rasgos de la *Flagelación*. Es cierto que entre todos existen coincidencias, y es muy posible que el maestro de Borgo Sansepolcro tuviera muy en cuenta las notas de verosimilitud propias de la pintura flamenca, pero no lo es menos que el verismo nunca es la finalidad definitiva de sus imágenes, el punto de llegada. Piero es capaz de asumirlo, como punto de partida, en la solemne serenidad que le es propia.

Virgen con ángeles, santos y Federico de Montefeltro ha suscitado también abundantes comentarios y debate sobre su datación y exacto significado. La importancia que adquiere la arquitectura y la introducción de elementos simbólicos, como la concha y el huevo de avestruz que cuelga de ella sobre la cabeza de la Virgen, son algunos de los motivos que han llamado la atención. La tabla representa a la Virgen con el Niño dormido, en poco convencional postura, en el cen-



Políptico de San Antonio, ¿1465-1472? Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

tro, rodeada de santos —San Juan Bautista, San Bernardino y San Jerónimo, a la izquierda, un evangelista, San Pedro Mártir y San Francisco, a la derecha—, cuatro ángeles detrás y el duque Federico, como devoto arrodillado, en el centro. Toda la escena en un marco arquitectónico clasicista, muy del gusto del humanismo de Urbino.

No es la última vez que Piero pinta a la Virgen con el Niño. Ya se mencionó antes *La Virgen de Senigallia*, también es preciso citar *Virgen con el Niño y cuatro ángeles* o *Virgen Williamstown* (¿h. 1478?, Williamstown, Massachusetts, Clark Art Institute) y *La Virgen con el Niño en un trono* del panel central del *Políptico de Perugia* (hacia 1465-70, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria). El modelo de Piero produjo un efecto considerable, pues aparte de las obras del mismo asunto realizadas por sus seguidores menores, es preciso destacar alguna que le fue atribuida (y en la que posiblemente intervino), en especial *Virgen con ángeles* (h. 1487-92, Oxford, Christ Church), *Virgen con Niño y ángel* (Boston, Museum of Fine Arts), próximas las dos, más aquélla que ésta, a la *Virgen con el Niño* o *Madonna Villamarina*, de la Fundación Cini (Venecia), que algunos autores consideraron inicialmente como obra juvenil de Piero, otros como obra tardía, y que hoy se cree fue ejecutada por artista anónimo del círculo del maestro, un artista que pudo intervenir en la *Pala Brera*, concretamente en los ángeles que rodean a la Virgen.

En la obra de Justo de Gante también aparece, tras una puerta semiabierta a la derecha, Battista Sforza con el pequeño Guidobaldo en brazos

Tanto la *Pala Brera* como *La Virgen de Senigallia* son imágenes votivas. La primera puede relacionarse, por una parte, con el embarazo de Battista Sforza, el nacimiento de Guidobaldo y la muerte de Battista, por otra, con los triunfos militares del duque, en concreto con la Victoria de Volterra, en 1472. La pequeña tabla con *La Virgen de Senigallia*, algo posterior, que revela una influencia (incluso técnica) de la pintura flamenca, puede estar relacionada con el matrimonio de Giovanna de Montefeltro, pero no existe ningún dato preciso sobre el particular.

Tras la muerte de Battista Sforza el 6 de julio de 1472 se produjo un cambio importante en la vida del duque y en la corte de Urbino, y algunos historiadores se han inclinado a ver en la *Pala Brera* una manifestación y reconocimiento de este cambio, que podría advertirse, precisamente, en la simultánea riqueza y sobriedad de la ornamentación arquitectónica, en la profunda interrelación de ambos mundos, divino y profano: no sólo en los motivos arquitectónicos y el duque como devoto, aún más en el carácter palaciego pero piadoso que ofrece toda la escena.

Piero, retratista

La última obra de Piero ligada a la corte de Urbino es el *Doble retrato y doble triunfo de Federico de Montefeltro y Battista Sforza.* Los retratos de ambos cónyuges están pintados en el anverso y los triunfos en el reverso. Su datación se establece en un período que oscila entre 1465-1467 y 1472-1474, sin que al respecto exista consenso entre los historiadores. Algunos se inclinan por una datación diferente para ambos retratos: primero habría sido realizado el del duque, después, tras la muerte de su esposa, y como homenaje a ella, el de Battista. Quienes defienden esta cronología se apoyan tanto en el color ce-

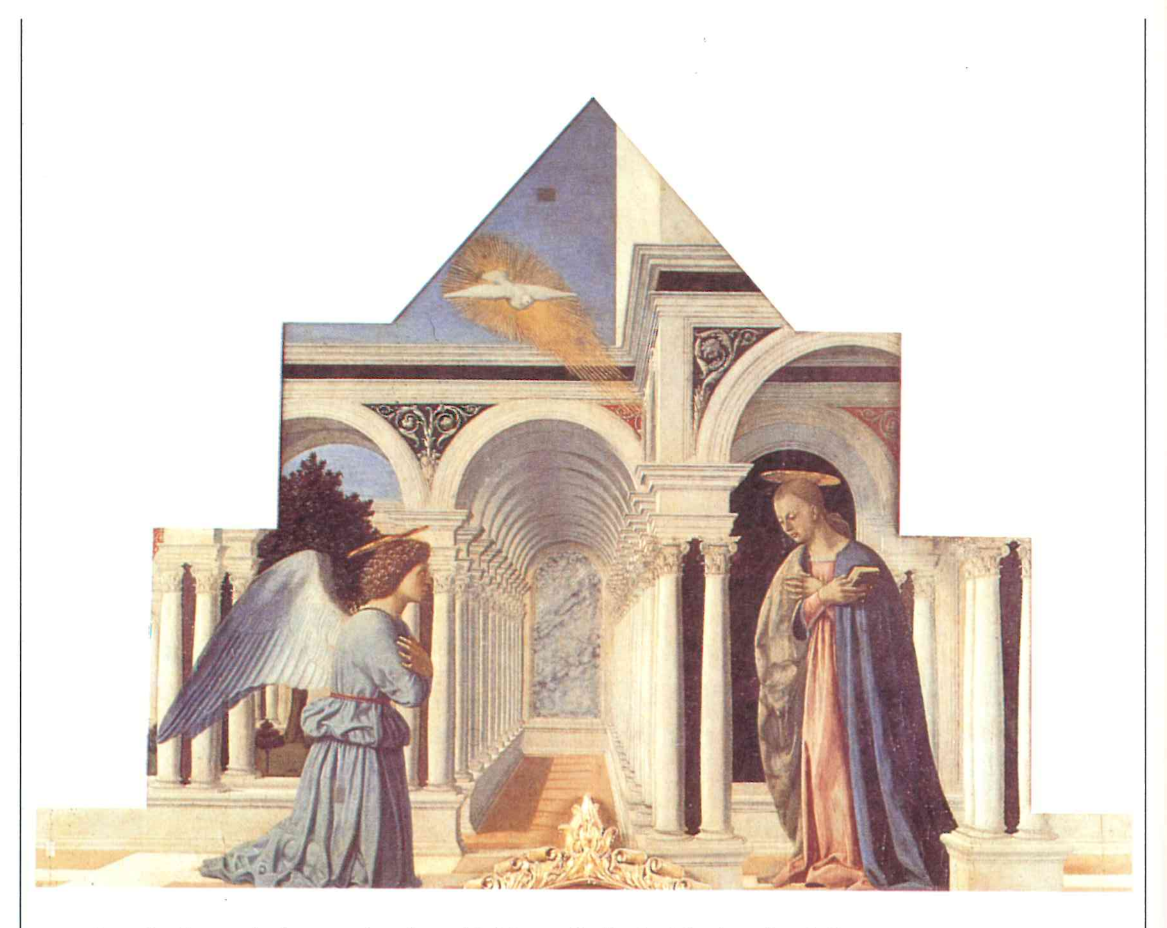


***Comunión de los apóstoles*, en la *Pala del Corpus Domini*, por Justo de Gante, s.a., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche**

rúleo de la piel de Battista Sforza cuanto en el modo verbal —pasado: *tenuit*— que aparece en la inscripción de su triunfo. Pero nada impide pensar que retratos y triunfos han sido realizados en la misma fecha, antes o después del fallecimiento de Battista —preferentemente después, de acuerdo a la inscripción, al tiempo verbal y a su similitud con los antiguos elogios fúnebres, en cuyo caso sería necesario pensar en una fecha posterior a 1472 y anterior a 1474.

Piero se ha servido de un modelo compositivo claramente reconocible, el perfil de monedas y medallas, razón por la que se ha hablado de éstos como de *retratos numismáticos*, pero ha sustituido el fondo neutro y abstracto de monedas y medallas por un paisaje que representa los dominios de los duques. El elevado punto de vista y el detallismo con que el paisaje ha sido pintado, al igual que el minucioso detallismo de las fisonomías —que no ocultan los defectos del duque, arrugas, verrugas...—, permiten hablar de influencia flamenca.

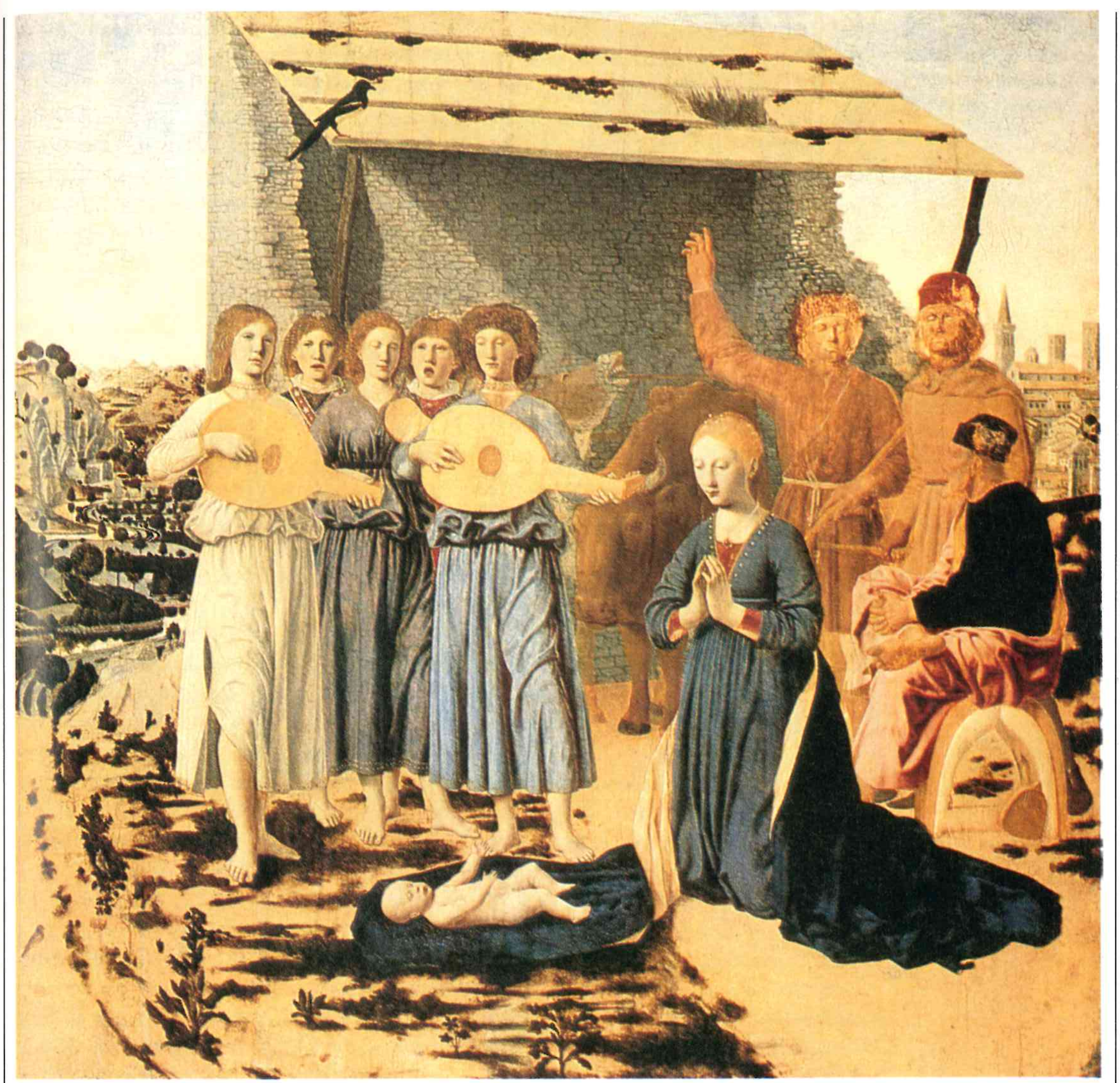
Sin embargo, una vez más conviene distinguir la obra de Piero de la que hicieron otros artistas de la corte, para lo cual podemos compararla, por ejemplo, con el retrato del duque pintado por Pedro Berruguete, o con el retrato de Federico que es detalle en *La comunión de*



***Anunciación*, en el *Políptico de San Antonio*, ¿1465-1472? Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria**

los apóstoles (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), de Justo de Gante, en el que también aparece, tras una puerta semiabierta a la derecha, Battista Sforza con el pequeño Guidobaldo en brazos. Es curioso señalar que tanto Berruguete como Justo de Gante han mantenido el perfil del duque tal como lo pintara Piero —aunque quizá con más verismo psicológico y, por ello, más anecdótico—, rasgo sobre el que llamó la atención John Pope-Hennessy en su libro sobre *El retrato en el Renacimiento* (Madrid, Akal, 1985, 181-182), pero no han respetado el perfil en el resto de la figura. Berruguete ha representado al duque con armadura, sentado, leyendo un libro, y a Guidobaldo ricamente ataviado, de pie, con el brazo apoyado sobre la rodilla derecha del padre.Tanto el cuerpo del duque como el de Guidobaldo están ligeramente sesgados, a fin de escapar al nítido perfil pierfrancescano e integrarse más fácilmente en la habitación en la que se hallan.

Piero se atiene estrictamente al perfil, siguiendo el modelo en el que Pisanello (Antonio Pisano, llamado; not. 1395-h. 1455) era maestro. Quizá convenga recordar que Pisanello, que trabajó para diversas cortes, entre ellas la de Rimini, cuyas medallas y retratos habían obtenido general reconocimiento, aparece como uno de los últimos representantes de ese arte suntuoso que hunde sus raíces en el tardogótico internacional. Si, por lo que respecta al retrato de perfil, situamos en un extremo a Pisanello y en el otro a Pollaiolo, Piero se encuentra en el centro. Recoge de Pisanello no sólo el género, también la limpieza e intensidad de los perfiles, pero pierde la elegancia ornamental y los



Natividad, 1484-87, Londres, National Gallery

valores de superficie que fueron característicos del medallista, anunciando el verismo enérgico de Pollaiolo, pero con un empaque monumental mayor que en éste.

Se ha sugerido que el punto de vista elevado de los retratos y de los triunfos pudo ser sugerencia de Pollaiolo —influido a su vez aquí por una convención propia de la pintura flamenca—, pero, aunque esto fuera cierto, nunca el mismo Pollaiolo se atrevió a una elevación tal y a tan grande distancia, factores que hacen imposible la integración de las figuras en el paisaje: éste se comporta como el dorado del *Políptico de la Misericordia* o, mejor, como el paisaje de la *Resurrección*. Una vez más, nos encontramos con el peculiar clasicismo arcaico del maestro de Borgo Sansepolcro, más llamativo incluso por la perfección verista de las fisonomías y la sobriedad de la indumentaria (incluso en la duquesa y aunque para el gusto actual no lo parezca).

Esta articulación de elementos que, aislados, podrían resultar contradictorios, es aún más llamativa y compleja en los triunfos del reverso. En ambos, las figuras de los duques en sus carros triunfales están rodeadas de personajes alegóricos: el Amor que conduce los carros, la

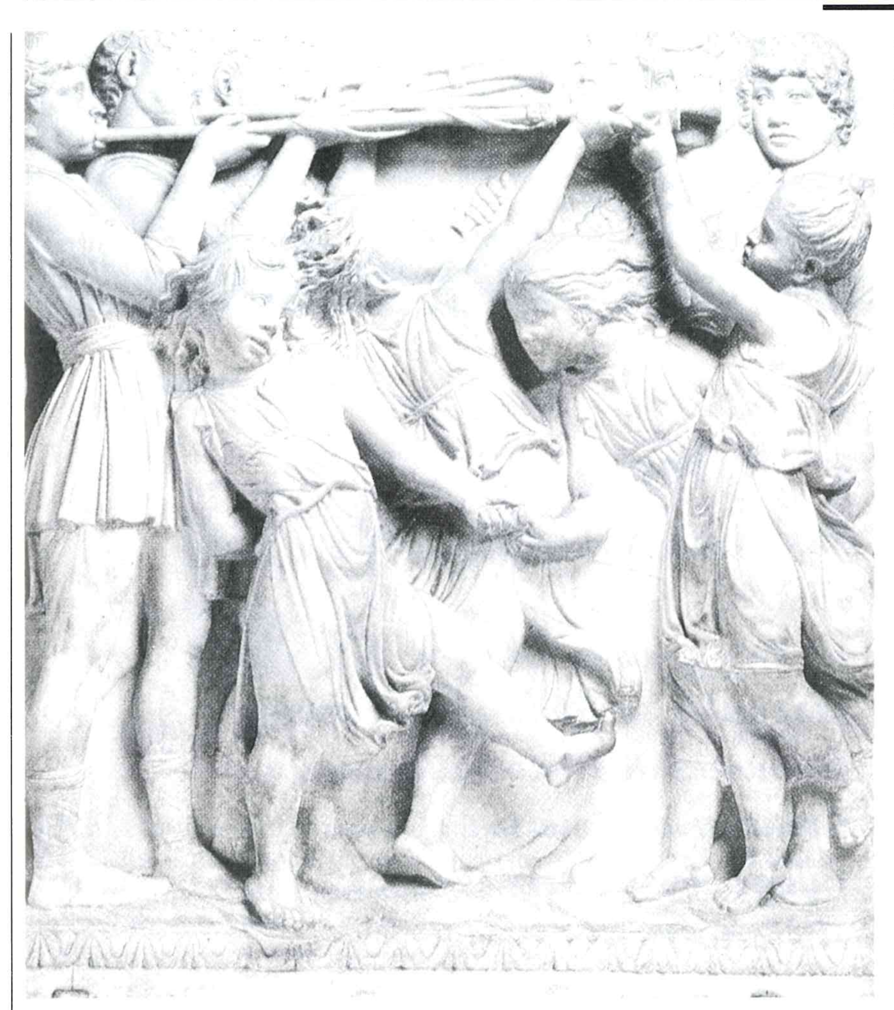
Victoria que corona al duque, Justicia, Prudencia y Fortaleza en el carro de éste; la Castidad matrimonial y la Esperanza junto a la duquesa, con Fe y Caridad delante, en el de Battista. Además de las figuras simbólicas, los tres espacios que organizan la escena: la lápida con la leyenda en la parte inferior, con ornamentación clasicista, el camino por donde circulan los carros triunfales, árido y mineral, el lejano y profundo paisaje que son sus dominios. Tres espacios yuxtapuestos, con una organización visual que nada tiene que ver con la estructura unitaria del espacio figurado perspectivo —y que incluso rompen conscientemente con cualquier ilusión perspectiva al disponer a casi todas las figuras de frente o de perfil— y que nos remite más directamente a un icono (pues icono sobre el paisaje son los dos carros con sus viajeros, como en el anverso lo fueron sus retratos).

Perugia

He dejado para el final de este capítulo dos polípticos. Uno de ellos, *Retablo de San Agustín* (1454-69), se encuentra dividido en varios museos y colecciones, además se ha perdido la pieza central. Fue encargado por los monjes de San Agustín y dos laicos —Angiolo di Giovanni di Simone y su cuñada Giovanna— para la iglesia del mismo nombre en Sansepolcro. Posteriormente, quizá en el siglo XVI, fue desmontado cuando la iglesia y el convento de los agustinos pasaron a las hermanas de Santa Clara. Su dispersión y la falta de partes esenciales hacen muy difícil la reconstrucción y la datación. Es posible que la parte central representase a la Virgen con el Niño y se conservan las cuatro tablas laterales con cuatro santos de cuerpo entero: *San Agustín* (Lisboa, M. Nacional de Arte Antiga) y *San Miguel* (Londres, National Gallery) a la izquierda, *¿San Juan Evangelista?* (New York, coll. Frick) y *San Nicolás de Tolentino* (Milán, Museo Poldi Pezzoli) a la derecha; tres santos en busto para los extremos laterales: *Santa de la orden agustina* (New York, coll. Frick) a la izquierda, *Santa Apolonia* (Washington, National Gallery of Art) y *Santo de la orden agustina* (New York, coll. Frick) a la derecha; la pieza central de la predella: *Crucifixión* (New York, coll. Frick).

Los santos de cuerpo entero están pintados sobre un fondo arquitectónico con elementos ornamentales muy próximos a los que aparecen en la *Pala Brera* —razón por la que algunos historiadores han situado cronológicamente próximas ambas obras—, mientras que los santos de busto destacan sobre un fondo dorado. En ambos casos, pero de un modo más intenso en los primeros, destacan el volumen monumental y el verismo anatómico y fisionómico (que también inducen a una cronología tardía).

Sobre la autoría de la predella y de los santos de los extremos laterales existen notables cautelas. La *Crucifixión* fue aceptada inicialmente como obra de Piero, alcanzó una elevadísima cotización en el mercado, pero hoy se tiende a atribuirla a alguno de sus ayudantes. Es más tosca y primitiva que las obras del maestro, a las que recuerda directamente en algunos de sus personajes —los soldados del primer plano, en especial el que está a la izquierda, los caballos, el crucificado...—. Battisti dice que *è in realtà un mosaico de citazioni di Piero della Francesca o dalla scuola del maestro* (Battisti, 1992, 501).



Cantoria, por Lucca della Robbia, 1432-38, Florencia, Museo de las Obras del Duomo

Los santos agustinos deben atribuirse también a ayudantes o a pintores del círculo de Piero, que posiblemente intervinieron en alguna partes de los santos principales.

Si el *Retablo de San Agustín* plantea problemas que por el momento no han sido solucionados, más complejo es el debate que suscita el *Políptico de San Antonio* o *Políptico de Perugia* (¿1465-1472?, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria). Se compone de un tríptico con *La Virgen y el Niño en un trono*, en el centro, *San Antonio de Padua y San Juan Bautista*, a la izquierda, *San Francisco de Asís y Santa Isabel*, a la derecha; en la parte superior *La Anunciación;* una banda central, bajo el tríptico, con tres pequeños tondos, desaparecido el de enmedio, con *Santa Clara* y *Santa Agata* en los otros dos; una predella con tres escenas: *San Antonio resucita a un niño*, *Los estigmas de San Francisco* y *Santa Isabel salva a un niño caído en un pozo.*

Para empezar, no sabemos siquiera si el políptico que conserva la Galleria Nazionale de Perugia fue el que pintó Piero o el resultado de la unión de piezas que provenían de retablos diferentes. Razones técnicas para defender esta hipótesis son, por ejemplo, la extraña disposición de la parte superior, con una *Anunciación* de configuración inusual y que no parece encajar de forma coherente con la parte inferior,

central: el marco del tríptico responde a los cánones goticistas que seguían vigentes en Umbría todavía muy avanzado el Quattrocento, mientras que el cimacio con *La Anunciación* está *cortado* arquitectónicamente y da la sensación de que en sus orígenes pudo ser una pieza rectangular. También el dispar grosor de unas tablas y otras: el grueso de las tablas del tríptico central oscila entre 4 y 5 centímetros, mientras que el de *La Anunciación* es 3,30 centímetros y una de las tablas de la predella, la que representa *Los estigmas de San Francisco,* tiene 5,7 centímetros. Bien es cierto que a estos problemas se les puede dar también una solución técnica: Piero realizó las diversas partes del políptico en Borgo Sansepolcro y las fue enviando a Perugia a medida que las terminaba, allí las unieron artesanos no suficientemente competentes; el diferente grosor de las tablas dependería de su diversa situación en el políptico, siendo natural que la parte superior tenga menos grosor que las inferiores y que el de éstas aumente progresivamente. Por lo que respecta a la configuración, Battisti ha analizado las dos capillas, externa e interna, del antiguo convento de San Antonio y ha mostrado la idoneidad del políptico.

Si ahora atendemos a los rasgos estilísticos, también encontramos una llamativa diversidad. El tríptico central está pintado con un ornamentado fondo dorado, mientras que el trono de la Virgen recuerda los elementos clasicistas presentes en la *Pala Brera.* El fondo y los marcos han hecho pensar en el posible uso de una estructura de políptico ya existente, y el estilo del tríptico permite hablar de la intervención de los ayudantes del maestro. *La Anunciación* de la parte superior carece de fondo dorado, el acontecimiento se sitúa en un espacio arquitectónico con una fuerte perspectiva, y las figuras se encuentran entre las más notables que Piero haya pintado. Las escenas de la predella, por el contrario, poseen un carácter narrativo que no es habitual en Piero y carecen de la luminosidad propia de sus imágenes.

Las escenas de la predella poseen un carácter narrativo que no es habitual en Piero y carecen de la luminosidad propia de sus imágenes

Para dar cuenta de toda esta diversidad estilística se ha pensado en momentos cronológicos diferentes: el tríptico, con un fondo dorado, sería de realización temprana, *La Anunciación,* tardía. Para explicar los aspectos narrativos de la predella —habituales en estas partes de los retablos— se acude a la atribución a ayudantes anónimos, que podrían haber intervenido también en el tríptico y en los dos pequeños tondos que se conservan.

Sin embargo, desearía señalar que la datación temprana del tríptico central choca tanto con la disposición espacial de las figuras —perfectamente integradas en el lugar que se les ha dispuesto, tanto los Santos como la Virgen—, cuanto con la ornamentación clasicista del trono de la Virgen y la concepción arquitectónica del trono, por lo que el fondo dorado —que no dudo fuera impuesto por los comitentes— actúa como el paño o telón que en otras pinturas con paisaje ha sabido disponer Piero. La datación temprana del tríptico choca también con el verismo, volumen y monumentalidad de sus figuras, y en este sentido me parece importante llamar la atención sobre la *Virgen con el Niño,* sobre la desmesura de la parte inferior, tronco y piernas del Niño: una desmesura próxima al Niño de la *Pala Brera,* en la que no cayó ni en la *Virgen de Senigallia* ni en la *Pala Williamstown* (¿un ayudante que repite el modelo de Piero sin la habilidad de éste?). Para la penumbra de *Los estigmas de San Francisco* Battisti ha recurrido a los eclipses de 1478 y, sobre todo, de 1484, lo que retrasaría considerablemente la datación habitual, pero creo que la cuestión no es tanto

la penumbra de esta tabla como la diferente concepción de la luz en las tres de la predella respecto de lo que es habitual en Piero.

La Anunciación es la parte del políptico que ha alcanzado mayor reconocimiento. Alguna nota precisa aclaración: Piero ha dispuesto las figuras del ángel y de la Virgen en los dos extremos, con una arquería en perspectiva en el centro, entre ambas figuras, que se cierra en una pared de mármol; llama la atención la distancia entre ambas figuras y la importancia concedida a la arquería —cuya eventual simbología desconozco—, así como la ausencia de motivos anecdótico-simbólicos en los personajes, tan comunes en las anunciaciones de otros artistas. Esa distancia dota a la Virgen y al ángel de una autonomía considerable, y esta autonomía es, también, rasgo de las figuras del tríptico, más próximas entre sí, pero en modo alguno relacionadas. Esta es una característica de la iconografía de Piero que ha ido acentuándose con el paso de los años.

Da la sensación de que está dispuesto a respetar el contenido anecdótico que una anunciación debe mostrar, pero que lo supedita a la presentación de las figuras y, así, la presentación —más que la narración— del misterio.

Esa autonomía de las figuras es también rasgo de la pintura que para muchos historiadores es última entre las realizadas por el maestro de Borgo Sansepolcro, y que por razones que desconocemos dejó sin terminar: *Natividad* (1484-87, Londres, National Gallery). La *Natividad* es un óleo sobre tabla de clara influencia flamenca, en concreto del *Tríptico Portinari* (1475-77, Florencia, Uffizi), de Hugo van der Goes (1440-1482), tríptico que llegó a la ciudad de Florencia entre 1484 y 1485, lo que implica un viaje de Piero a Florencia en torno a esas fechas, viaje en modo alguno documentado. También es notable, y ha sido señalada en diversas ocasiones, la influencia sobre el coro de ángeles de la *Cantoria de Santa María de las Flores* (1431-38, Florencia, Museo dell'Opera del Duomo), de Lucca della Robbia (h. 1400-1482).

Todo en la Natividad *posee un tono arcádico y sereno, salvo el asno que, detrás, levanta su cabeza en largo rebuzno*

Además de abundantes problemas de conservación, la *Natividad* es, como se ha dicho, un cuadro no terminado, sin que sepamos las causas de este hecho y sin que existan explicaciones sencillas. Piero dejó sin terminar el rostro de la Virgen y el de los pastores, pero sí acabó la figura del Niño y el coro de ángeles (dada la importancia de aquellas figuras no parece adecuado pensar que Piero dejó el cuadro inacabado para que lo terminasen sus ayudantes).

Aunque tanto la Virgen como los ángeles muestran un cromatismo que es próximo al de la pintura flamenca, y a pesar de que el verismo de alguno de los motivos es muy intenso —el ejemplo mejor quizá sea el Niño—, entre la obra de Piero y las pinturas flamencas existen diferencias notables. Piero construye aquí la imagen recurriendo a su habitual procedimiento de yuxtaponer espacios inorgánicamente relacionados, evita el dinamismo lineal que podía proporcionar unidad y prefiere los recursos lumínicos para alcanzar ese resultado, a la vez que persiste en un tono humilde y sencillo que elimina cualquier fasto y suntuosidad a la escena (notas habituales de la pintura flamenca). Todo en la *Natividad* posee un tono arcádico y sereno, salvo el asno que, detrás, levanta su cabeza en largo rebuzno. Hasta qué punto semejante actitud puede considerarse signo apocalíptico por los intelectuales del Quattrocento, una llamada desesperada a la misericordia divina, es asunto sobre el que no me atrevo a pronunciarme.

Los frescos de Arezzo

EN las historias, los personajes deben diferir en complexión, edad, tinte, actitud, corpulencia y flaqueza: corpulentos, flacos, altos, bajos, obesos, magros, orgullosos, corteses, viejos, mozos, fuertes y musculosos, enclenques y de poca fibra, joviales, melancólicos; de cabellos crespos o lacios, cortos o luengos; de movimientos vivos o vulgares. Y has de variar las ropas y colores y todo lo que la composición requiera. Peca gravemente el pintor que hace rostros semejantes; y aún es gran defecto reiterar los gestos. No estoy muy seguro de que Piero satisfaga estas exigencias de Leonardo *(Tratado de pintura*, Urb. 59 r), muchos de sus rostros son semejantes y no es muy variada la gama de sus gestos.

A la muerte de Bicci di Lorenzo (1373-1452), un artista ligado al gótico tardío, que había empezado los frescos de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco, en Arezzo, por encargo de la familia Bacci, fue Piero della Francesca el artista destinado a continuar su trabajo. Representó en los muros laterales y del fondo la *Leyenda de la Vera Cruz*, un tema recogido en *La Leyenda Dorada*, de Santiago de la Vorágine (o de Varazze), un dominico genovés que la escribió en latín hacia 1264 y que obtuvo enorme difusión.

Sobre la datación de los frescos de San Francisco existen tres hipótesis. La primera, defendida por Longhi en las diversas ediciones de su monografía, afirma que fueron pintados entre 1452 y 1458, es decir, a la muerte de Bicci di Lorenzo y antes del viaje de Piero a Roma. La segunda, apoyada por Clark, Gilbert y Ginzburg, se inclina por una cronología más amplia: empieza en 1452 pero termina en 1466 y concede gran importancia a la interrupción motivada por el viaje a Roma y al viaje mismo. La tercera, que tiene en Battisti su máximo representante, retrasa la datación a la vuelta de Roma: entre 1459 y 1466. La razón de esta última fecha, que se repite en las dataciones de Battisti, Clark, Gilbert y Ginzburg, es un documento del veinte de diciembre de ese año en el que los notables de la Compagnia della Nunziata citan al maestro de Borgo Sansepolcro como el artista que ha pintado los frescos de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco, y hablan inequívocamente en pasado (Battisti, 1992, 615, doc. XCVI).

Las razones que se esgrimen para defender esta hipótesis son preferentemente estilísticas e iconográficas, aunque también se utilizan

Capilla Mayor de la iglesia de San Francisco, Arezzo



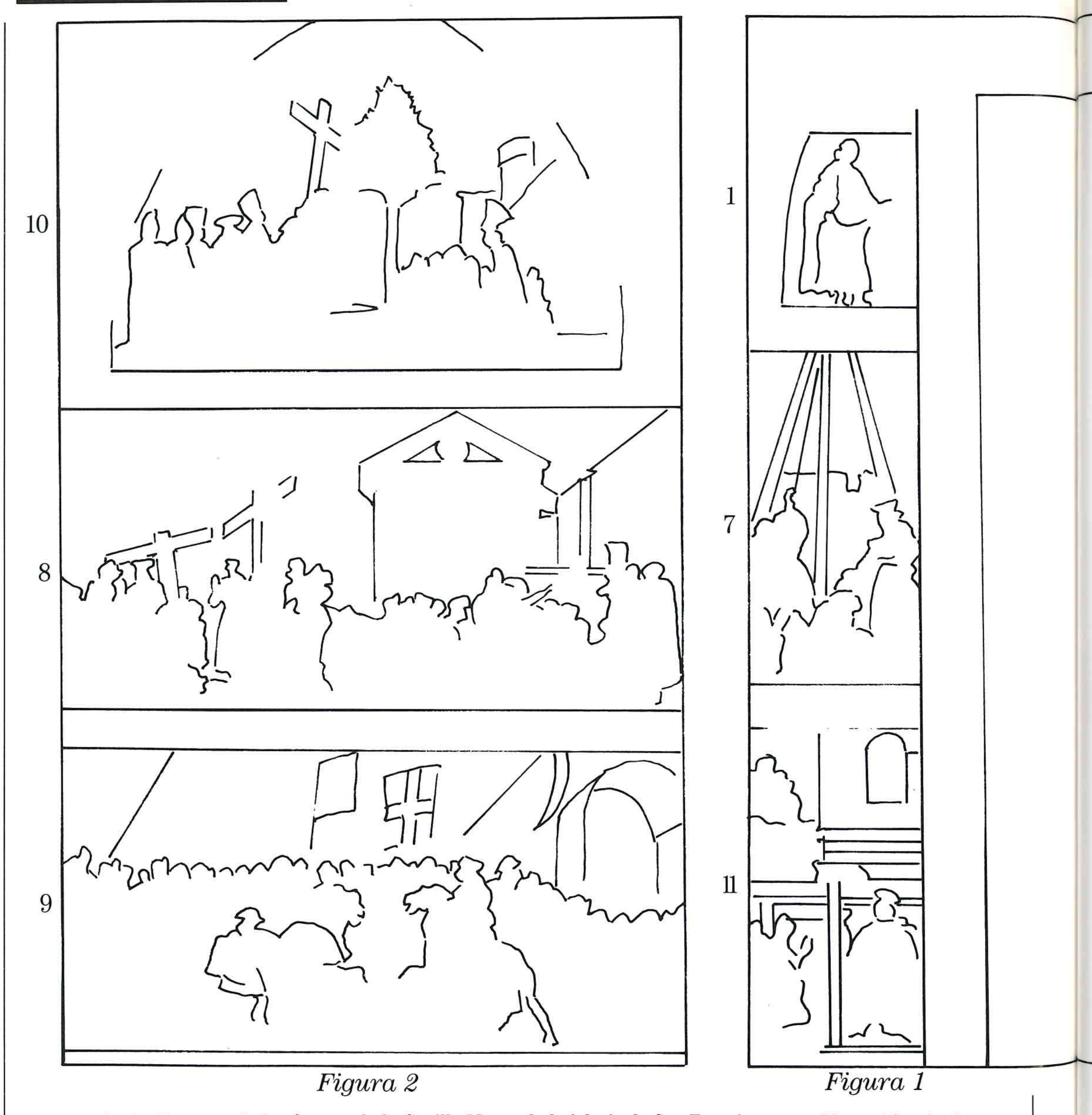


Figura 2 *Figura 1*

Izquierda: Esquema de los frescos de la Capilla Mayor de la iglesia de San Francisco; pared lateral izquierda. Centro: Esquema de los frescos de la pared del fondo, dividida por un ventanal

documentos indirectos, especialmente a propósito de los comitentes, pero no existen documentos directos que permitan fijar con precisión la cronología. Longhi se apoya ante todo en razones estilísticas; estilísticas e iconográficas, y sobre todo iconográficas, son las de Ginzburg; también son estilísticas e iconográficas las de Battisti, que recurre a abundantes documentos indirectos y a algunos argumentos de carácter técnico. El lector interesado puede acudir a la ficha correspondiente y a los trabajos citados en la bibliografía.

Para los frescos de Arezzo Piero contó con varios ayudantes, alguno de los cuales ha podido ser identificado: Giovanni di Piamonte (act. 1456) y Lorentino d'Andrea (doc. 1463-1506), además de otros anónimos. Giovanni di Piamonte es un artista que se mueve

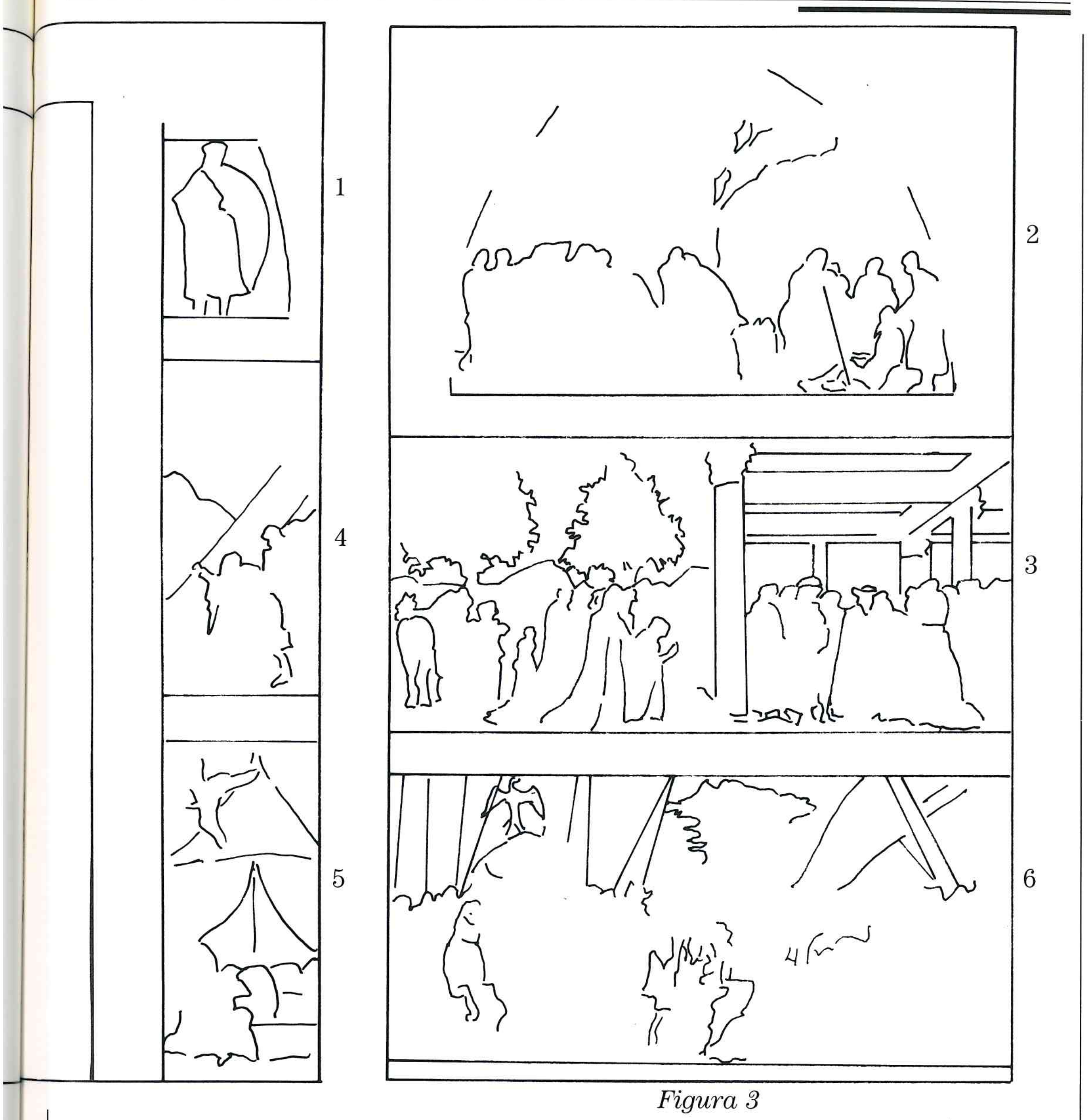
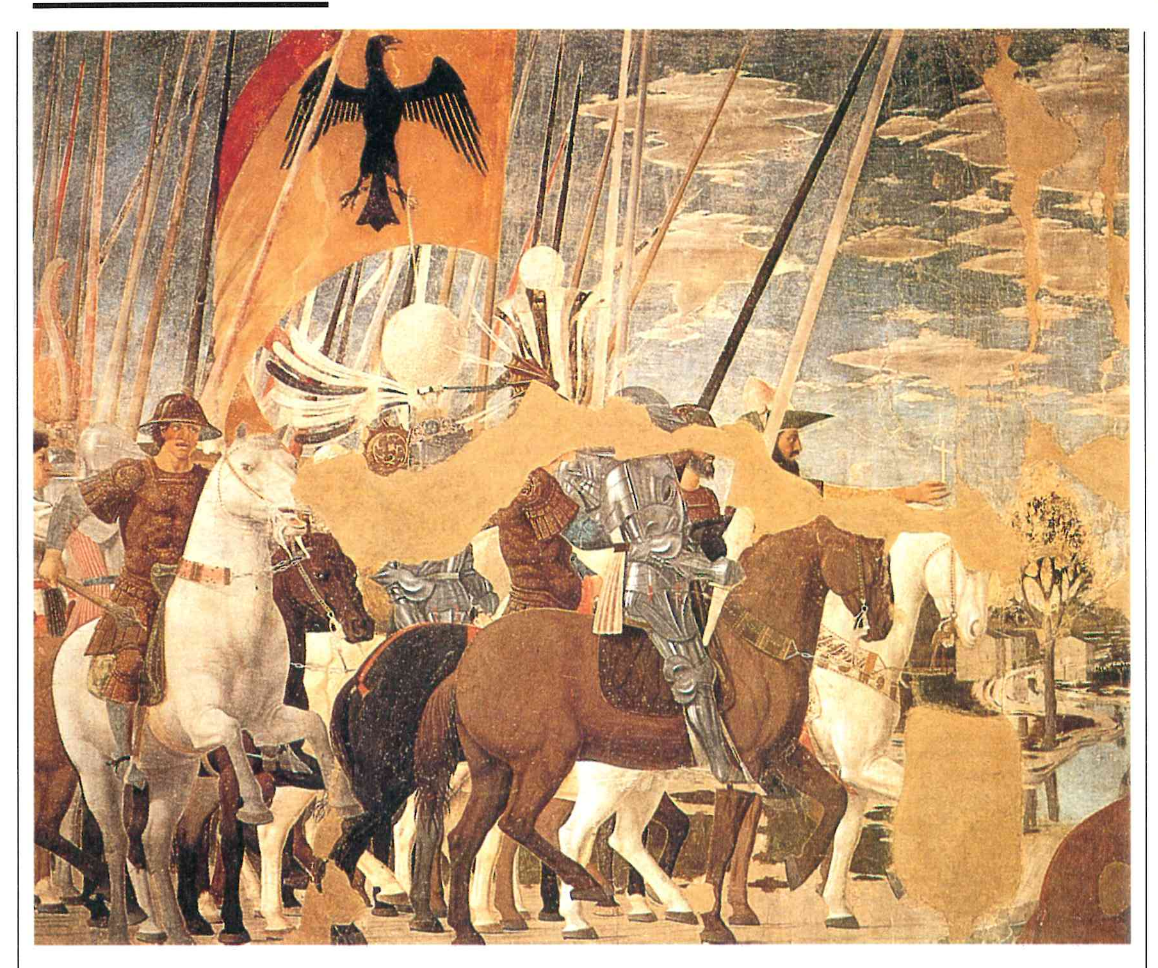


Figura 3

Esquema de los frescos de la Capilla Mayor de la Iglesia de San Francisco, Arezzo, pared lateral derecha

en la tradición tardogótica, al igual que sucede con Lorentino. En algunas partes de los frescos parece que pudieron trabajar con cierta libertad, pero en general estuvieron muy controlados por el maestro, que les proporcionó cartones minuciosos a los que se atuvieron de manera estricta. En alguna ocasión se aprecia que el concepto pictórico es diferente, pero la mano de los ayudantes puede verse, más que en el concepto, en la menor habilidad y deficiente solución de las ideas visuales de Piero.

La técnica utilizada se aparta un tanto de la que era habitual en el Trecento. Esta es una época en la que está cambiando la técnica del fresco y Piero no es ajeno a esas transformaciones. Utiliza la que se ha llamado una técnica mixta, con pintura al fresco y en seco —o



Victoria de Constantino sobre Magencio (detalle), San Francisco, Arezzo

semiseco—, pero también con temple a la caseína, materia más accesible y barata que la resina, que con el paso del tiempo se endurece y resulta por completo insoluble. Esta técnica mixta le permitió unas tonalidades cromáticas y una nitidez que son inhabituales en otros frescos más tradicionales, pero incidió negativamente sobre la conservación de las pinturas, que, a pesar de las sucesivas restauraciones, han sufrido un deterioro notable.

La *Leyenda de la Vera Cruz*

La *Leyenda de la Vera Cruz* había sido objeto de otras pinturas cuando Piero inició la suya: Agnolo Gaddi en Santa Croce, Florencia, h. 1374-95; Cenni di Francesco en San Francesco, Volterra, 1410; Masolino en Santo Stefano, Empoli, 1424. Como veremos, Piero se distingue de los anteriores no sólo por el estilo de su obra, también por la selección de los motivos y la interpretación de la leyenda.

La leyenda narra la *historia* del madero de la cruz en la que fue crucificado Jesucristo. El punto de partida se sitúa en el momento de la muerte de Adán, cuando el Arcángel San Miguel le promete un óleo maravilloso. Adán envía a su hijo Set a las puertas del Paraíso, pero



Visión de Constantino,
San Francisco, Arezzo

Juan Paleólogo, por Pisanello, h. 1438, París, Louvre

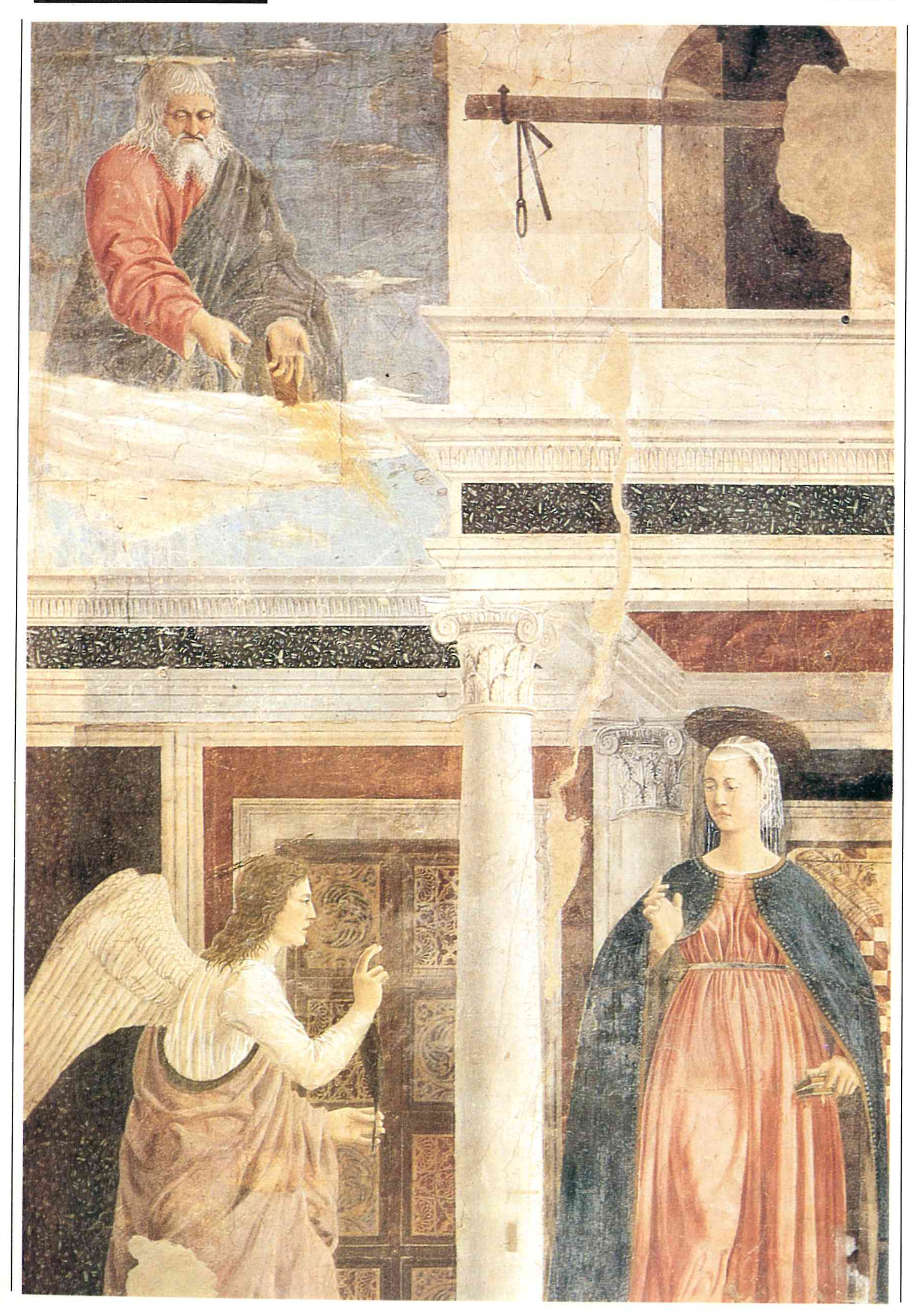
Victoria de Constantino sobre Magencio (detalle), San Francisco, Arezzo

allí no obtiene el óleo sino una rama de olivo que planta sobre la tumba de Adán. Crece el árbol y Salomón pretende utilizarlo para la construcción del templo, pero no lo consigue: una vez cortada, la madera siempre es o demasiado grande o demasiado pequeña. Finalmente, el madero se utiliza de puente en el río Siloé. Cuando la reina de Saba va a ver a Salomón tiene una premonición y venera el madero; después, durante la entrevista, comunica al rey que de ese madero provendrá el fin del reino judío, razón por la que Salomón intenta ocultarlo. No lo logra y es utilizado en la construcción de la Cruz.

Tras la crucifixión y muerte de Jesucristo, el madero de la Cruz quedó oculto en el Gólgota, sobre el que el emperador Adriano mandó construir un templo dedicado a Venus, a fin de alejar a los cristianos que acudían a los lugares sagrados. Así lo hicieron, para evitar que quienes les viesen rezando en aquel sitio pensasen que adoraban a una diosa pagana.

Este precioso árbol de la Cruz permaneció oculto bajo tierra más de doscientos años, pues todo ese tiempo transcurrió hasta que fue encontrado por santa Elena, madre del emperador Constantino. He aquí cómo ocurrió el hallazgo: por aquel tiempo una multitud innumerable de bárbaros se congregó a orillas del Danubio con intención de cruzar el río y conquistar todas las tierras occidentales. Cuando Constantino se enteró, levantó sus campamentos, avanzó con sus ejércitos, llegó hasta el Danubio y colocó en sus orillas estratégicamente a sus soldados. Luego, viendo que las tropas enemigas atravesaban el río, y temiendo que al día siguiente estuviesen ya en la ribera en la que las suyas se encontraban y fuesen por aquellas atacados, sintió un miedo extraordinario. Aquella misma noche, mientras dormía, un ángel lo despertó y lo invitó a mirar a lo alto. Al levantar sus ojos hacia el cielo Constantino vio suspendida en el espacio una cruz formada por dos rayos luminosos, y sobre ella una inscripción en letras de oro que decía: «In hoc signo vinces» (Con esta señal vencerás). Confortado con esta visión, el emperador mandó construir una cruz semejante a la que viera en el cielo, e hizo que un abanderado la llevara enhiesta, a modo de estandarte, delante de los soldados; dio orden de ataque y lanzó sus ejércitos contra los enemigos, causando entre éstos muchísimos muertos y obligando a huir a toda prisa al resto de las tropas bárbaras. Después de la victoria, Constantino reunió a los pontífices de todos los templos y trató de averiguar por medio de ellos a qué dios pertenecía la señal en cuyo nombre había obtenido tan importante triunfo. Ninguno de los reunidos supo dar respuesta a su pregunta; mas sí se la dieron algunos cristianos que comparecieron ante él y le explicaron minuciosamente todo lo relativo al misterio de la Santa Cruz y a la fe en la Trinidad. A raíz de esto, el emperador creyó con toda su alma en Jesucristo y fue bautizado, según unos libros por el papa Eusebio, y, según otros, por el obispo de Cesarea (Santiago de la Vorágine, 1982, 288-289).

La madre de Constantino fue a Jerusalén y convocó a los judíos más sabios del país, que se negaron a decir nada. Santa Elena les condenó entonces a morir quemados vivos, por lo que, llenos de terror, señalaron a Judas, nieto de Zaqueo, y dijeron: *Señora, ese hombre es hijo de un profeta que fue justo y conoció perfecta-*





Anunciación, San Francisco, Arezzo

Derrota y decapitación de Cosroes (detalle), San Francisco, Arezzo

mente la ley; por tanto éste, en cuanto hijo de tan eminente varón, es el único que puede responder a tu pregunta y decirte todo lo que quieras sobre la cuestión que nos has planteado (Santiago de la Vorágine, 1982, 291). Santa Elena conminó a Judas a hablar bajo pena de muerte —*Si no me dices cuanto sepas sobre esto, te haré morir de hambre* (Santiago de la Vorágine, 1982, 291)—. Tras seis días sin alimento en el fondo de un pozo, Judas reveló dónde se encontraba la Cruz.

Santa Elena derribó el templo de Venus, aró el solar y encontró las tres cruces de la pasión. Descubrió cuál de las tres era la de Cristo gracias a un milagro: la Cruz resucitó a un joven muerto. Mandó a Constantino una parte de la Cruz y dejó el resto en Jerusalén. Judas se convirtió con el nombre de Ciriaco y después, a la muerte de Macario, a la sazón obispo de Jerusalén, fue nombrado obispo de la ciudad. Bien es cierto que años después murió por orden de Juliano el Apóstata.

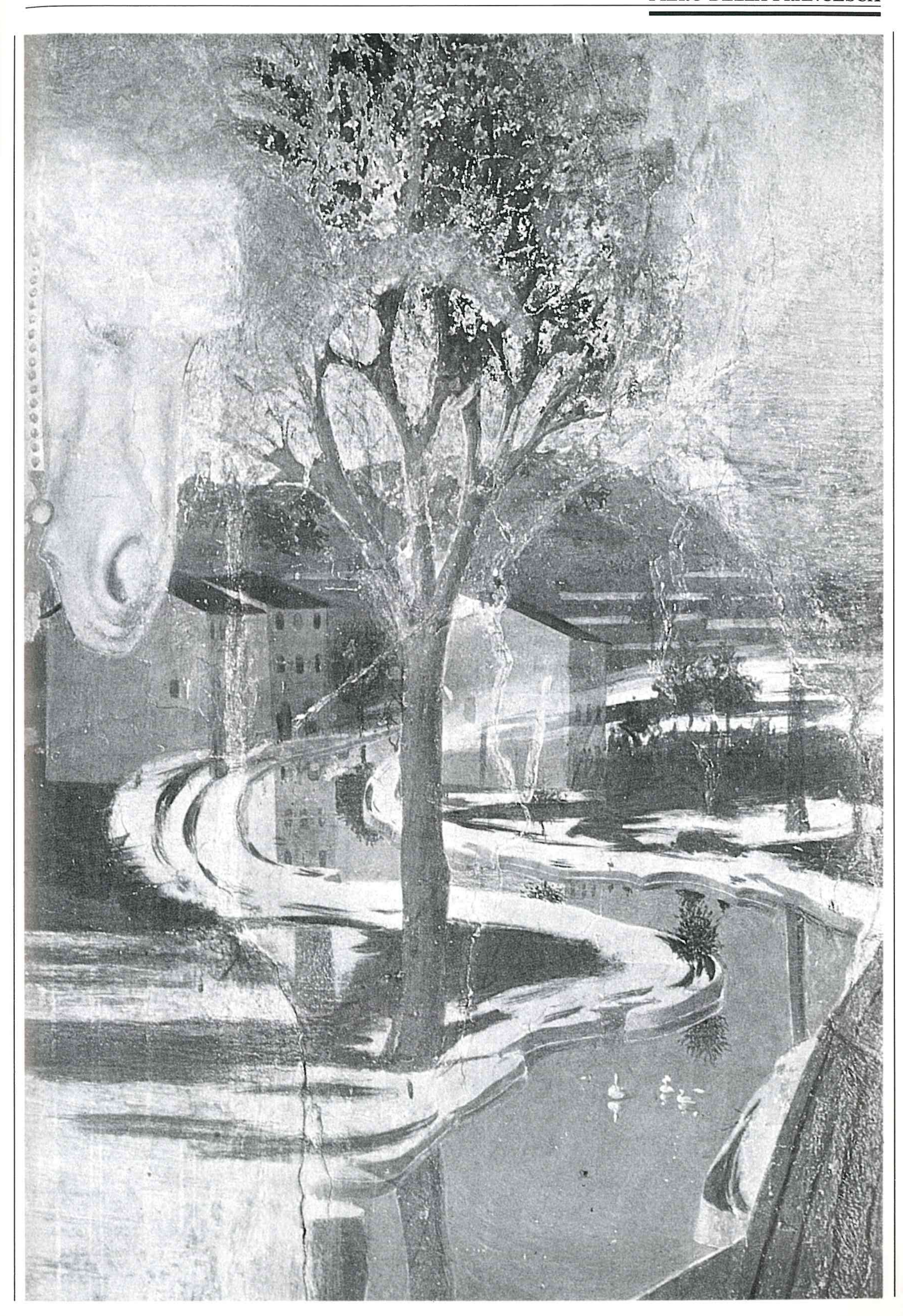
Muchos años después, en el 615, Cosroes, rey de los persas, se apoderó de la reliquia de la Cruz en el Santo Sepulcro y, fingiendo poderes divinos, se hizo adorar: *Según el libro titulado* Oficio Mitral, *en determinadas ocasiones Cosroes sentábase en un trono y proclamando que él era Dios Padre, colocando a su derecha el trozo de la Cruz de Cristo en representación del Hijo, y a su izquierda un gallo que representaba al Espíritu Santo, recibía pública y oficialmente la adoración del pueblo* (Santiago de la Vorágine, 1982, 586).

El emperador Heraclio reunió a un ejército y se dispuso a enfrentarse al hijo de Cosroes, pero antes de la batalla llegaron a un acuerdo: prescindirían de las tropas y mantendrían un duelo mano a mano. Venció Heraclio, que sometió así al ejército enemigo, y fue a comunicar los hechos al emperador persa. Se negó Cosroes a aceptar la derrota y se enfrentó a Heraclio. Este le degolló con su espada, tal como había prometido hacer si no aceptaba la derrota y los términos de su proposición (convertirse al cristianismo y continuar gobernando bajo determinadas garantías). *En atención a que el degollado había sido rey, Heraclio mandó que le enterraran* (Santiago de la Vorágine, 1982, 586).

Heraclio se hizo personalmente con la reliquia de la Cruz y la trasladó a Jerusalén con regio boato. Pero no pudo entrar en la ciudad hasta que humildemente prescindió de toda la pompa: el emperador, *llorando de emoción, se apeó de su cabalgadura, se descalzó, se despojó de sus vestiduras imperiales y de todas sus ropas a excepción de la camisa, tomó nuevamente en manos el trozo de la Santa Cruz, se dirigió hacia la portada humildemente y a pie, y, tan pronto como empezó a andar, el muro que momentos antes le cerrase el paso se desvaneció, obedeciendo sin duda un mandato del cielo y dejando expedito el camino para que Heraclio y su cortejo entraran en la ciudad; a partir de aquel instante dejóse sentir de nuevo el suavísimo olor que empezara a fluir de la Santa Cruz en el preciso momento en que Heraclio la sacara de la torre de Cosroes, y que había impregnado con su exquisita fragancia el ambiente a lo largo del recorrido desde las lejanas tierras de Persia hasta Jerusalén* (Santiago de la Vorágine, 1982, 587).

Victoria de Constantino sobre Magencio (detalle), San Francisco, Arezzo

La *Leyenda* se articula en dos narraciones de Santiago de la Vo-



rágine, *La invención de la Santa Cruz* y *La exaltación de la Cruz*. Si me he detenido en ella con cierta minuciosidad es porque me parece interesante en varios sentidos: en primer lugar, es inmejorable expresión del antisemitismo entonces vigente, que une estrechamente con el odio a los turcos y, en consecuencia, es testimonio del espíritu de cruzada; es, además, una historia llena de acontecimientos, sobre los que, como señala el mismo Santiago de la Vorágine, existen versiones diferentes, y ello plantea sin duda difíciles problemas a un estilo tan poco narrativo como el de Piero (problemas que el maestro de Borgo Sansepolcro resolvió de manera genial), tanto más cuanto que su popularidad obligaba a atenerse a lo narrado; en diversos momentos, por último, plantea el tema de la conversión y el bautismo, asunto que ya estaba presente en la obra de Piero y que puede contribuir a fundamentar una explicación histórica como la de Ginzburg.

La representación de la *Leyenda* en los frescos de Arezzo

Los artistas que hasta ahora habían representado la *Leyenda* se habían interesado ante todo por los orígenes —ya sea a partir de la historia de los adamitas, ya de la premonición de la reina de Saba— y del robo de Cosroes, enfrentamiento de Heraclio y victoria de éste. Piero se atiene más estrictamente a la leyenda y no hurta de la representación la historia de Constantino y su madre Santa Elena. Las partes que aparecen en los frescos de Arezzo son las siguientes (ver figuras 1, 2 y 3 de las páginas 96 y 97):

1. *Profetas* (pared del fondo, superior, a ambos lados).
2. *Historia de los adamitas y muerte de Adán* (pared lateral derecha, superior).
3. *Veneración del sagrado madero de la Cruz. Salomón y la reina de Saba* (lateral derecha, intermedia).
4. *Traslado del sagrado madero de la Cruz* (fondo derecha, intermedio).
5. *Visión de Constantino* (fondo derecha, inferior).
6. *Victoria de Constantino sobre Magencio* (lateral derecha, inferior).
7. *Tortura del judío* (fondo izquierda, intermedio).
8. *Descubrimiento y milagro de la Vera Cruz* (lateral izquierda, intermedio).
9. *Derrota y decapitación de Cosroes* (lateral izquierda, inferior).
10. *Exaltación de la Cruz (Heraclio devuelve la Vera Cruz a Jerusalén)* (lateral izquierda superior).
11. *Anunciación* (lateral izquierda, inferior).

Piero ha representado las escenas más complejas en las paredes laterales, cada escena con una anchura superior a siete metros y una altura entre los tres metros y medio o cuatro. Esto no quiere decir que las escenas de la pared del fondo, dividida por un ventanal, posean menor relevancia. Son inferiores en tamaño —su anchura no alcanza los dos metros— e incluso alguna ha sido realizada por un ayudante a partir del cartón del maestro —*Traslado del sagrado*

***Descubrimiento y milagro de la Vera Cruz* (detalle), San Francisco, Arezzo**



madero de la Cruz, realizada probablemente por Giovannni di Piamonte—, pero no son inferiores en calidad pictórica y una de ellas —*Visión de Constantino*— ha sido considerada siempre como una de las obras fundamentales de Piero.

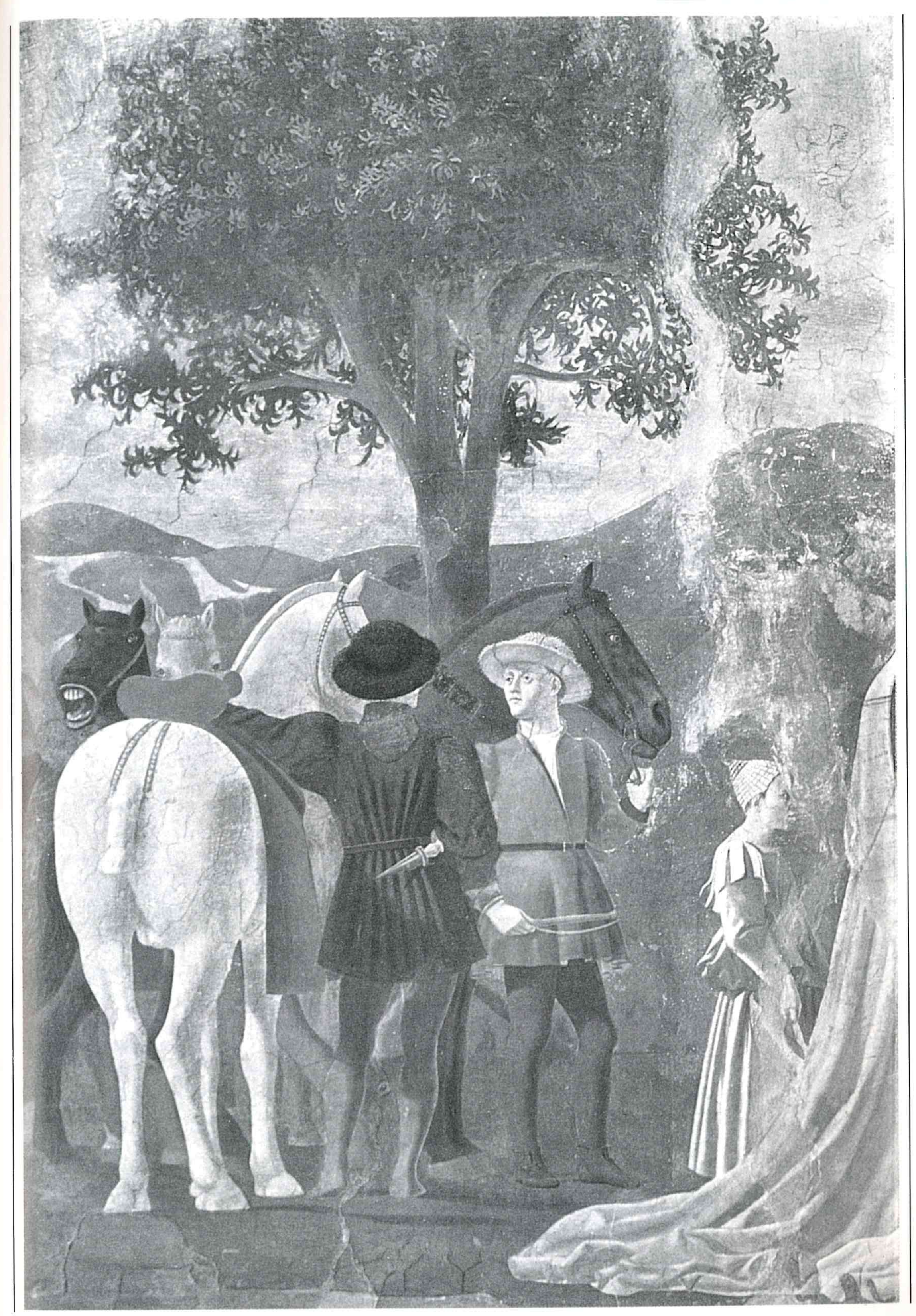
En cualquier caso, son iconográfica y compositivamente más sencillas. En las grandes escenas laterales ha incluido varios asuntos, mientras que en la del fondo sólo uno. En la *Historia de los adamitas* asistimos a la enfermedad de Adán, su muerte, a la escena de Set con el ángel a las puertas del paraíso, en segundo plano, y en el centro el gran árbol de que terminará haciéndose la Cruz. *Veneración del sagrado madero de la Cruz. Salomón y la reina de Saba* representa, a la izquierda, el momento en el que la reina arrodillada venera el madero, colocado como puente sobre el río Siloé, y, a la derecha, su encuentro con Salomón en el interior de una arquitectura palaciega y clasicista. *Victoria de Constantino sobre Magencio,* un fresco muy deteriorado, narra el momento de la llegada del emperador, con fisonomía de Juan Paleólogo —a tenor de la medalla de Pisanello que conserva el Louvre— y la desbandada de las tropas de Magencio: no hay, propiamente hablando, una batalla, la cruz que sujeta Constantino hace huir a Magencio y a su ejército; el río que se pierde en el horizonte divide la escena en dos partes bien diferenciadas. Dos partes nítidamente diferentes encontramos también en *Descubrimiento y milagro de la Vera Cruz;* el descubrimiento a la izquierda, con el perfil de Santa Elena y la conocida figura del hombre de la pala, el milagro a la derecha, ante una arquitectura urbana clasicista. También en *Derrota y decapitación de Cosroes* la escena de la batalla —que según la leyenda no tuvo lugar— y, a la derecha, la decapitación. Por último, la *Exaltación de la Cruz,* en la que se funden devolución y exaltación de la Cruz.

Las escenas de la pared del fondo son, como he indicado, más sencillas. Dos profetas en la parte superior, el izquierdo obra de Giovanni di Piamonte, el derecho, con seguridad, de Piero. Debajo, las ya citadas escenas con el *Traslado del sagrado madero de la Cruz* y *Visión de Constantino,* y a la izquierda *Tortura del judío* y *Anunciación,* una pintura excepcional del ángel y, sobre todo, de la Virgen en un interior clasicista.

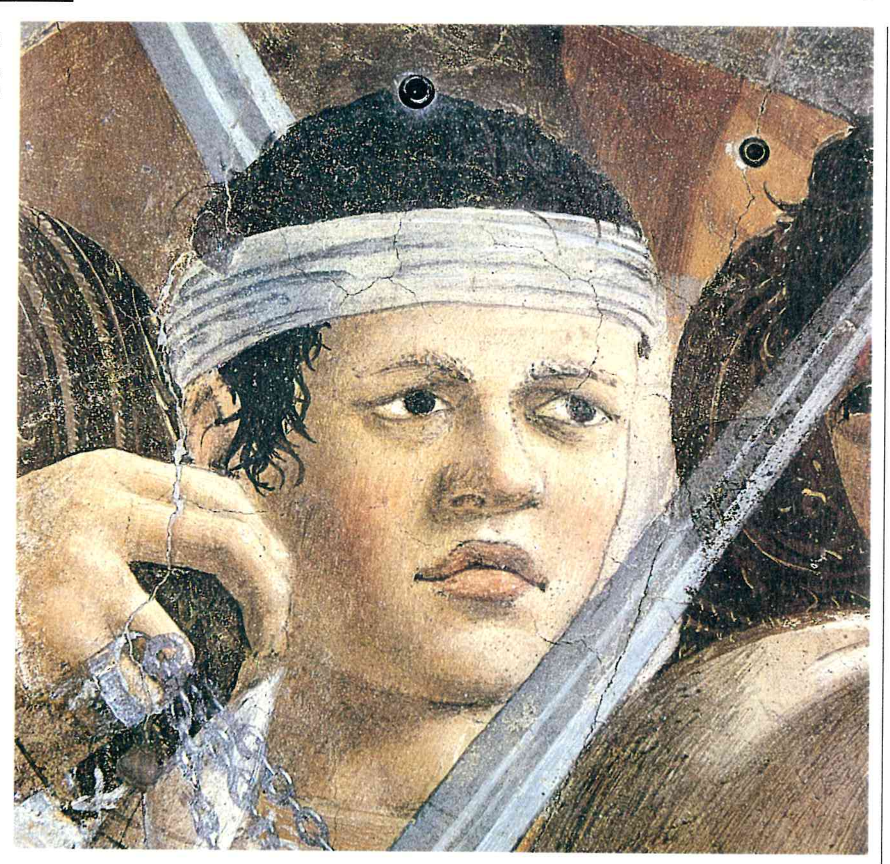
Por lo que hace al orden del trabajo, existen puntos de vista diferentes entre los autores, lo que afecta a la secuencia cronológica de los frescos. A la fase inicial pertenecen los frescos superiores —*Adamitas y Exaltación,* además de los profetas—, inmediatamente después *Salomón y la reina de Saba* y posiblemente el *Traslado;* la cronología de la *Visión* no es muy segura. En *Descubrimiento y milagro* hay abundantes elementos clasicistas, y lo mismo sucede en las batallas, que se sitúan al final de la secuencia cronológica. La *Anunciación* revela un gran conocimiento de la arquitectura clasicista, concretamente albertiana, y un verismo que algunos historiadores han enlazado con la posterior estancia en Urbino.

Al atenerse más estrictamente que otros artistas al contenido de la leyenda, Piero ha complicado extraordinariamente la narración. El comienzo está en la parte superior de la pared lateral derecha, y en esto coincide con Agnolo Gaddi en Santa Croce, Florencia, pero la coincidencia termina ahí y la narración lineal desaparece: inmediatamente debajo de los *Adamitas* se encuentra *Salomón y la rei-*

Veneración del sagrado madero de la Cruz **(detalle), San Francisco, Arezzo**



Derrota y decapitación de Cosroes (detalle), San Francisco, Arezzo



na de Saba, pero la escena que cronológicamente debe suceder a ésta no está debajo sino en la pared del fondo, y debajo, en la misma pared, la *Visión de Constantino;* a su derecha, en la pared lateral, la *Victoria sobre Magencio* y luego hay que subir hacia el nivel intermedio de la pared del fondo, izquierda, para ver la *Tortura*. A su lado, en la pared lateral, *Descubrimiento y milagro*, debajo la *Derrota de Cosroes* y en la parte superior la *Exaltación*.

Piero ha sustituido la continuidad narrativa por una lógica diferente. Principio y fin —*Adamitas y Exaltación*— hacen juego al mismo nivel y podemos verlas como dos escenas que, además de su lugar en el argumento narrativo, constituyen una exaltación de la Cruz: el árbol del que saldrá la Cruz y la Cruz misma están frente a frente. También hacen juego las dos grandes escenas de *Salomón y la reina de Saba* y *Descubrimiento y milagro*, dos momentos equivalentes en su contradicción: uno conduce al ocultamiento de la Cruz —que se concreta en la escena pequeña del *Traslado*— y el otro a su hallazgo —que se *anuncia* en la *Tortura*—. Ese juego se acentúa por la disposición de las dos escenas del fondo, por su contigüidad, y por la similar composición narrativa. Lo mismo sucede con las dos batallas, en los niveles inferiores de las paredes laterales: son dos batallas y además expresivas de dos momentos fundamentales de la *Leyenda:* recuperación de la Cruz luchando con el infiel, en un caso espiritual (conversión de Constantino), en el otro recuperación material (derrota de Cosroes). Por último, también guardan estrecha relación las dos escenas del nivel inferior de la pa-



Tortura del judío, San Francisco, Arezzo

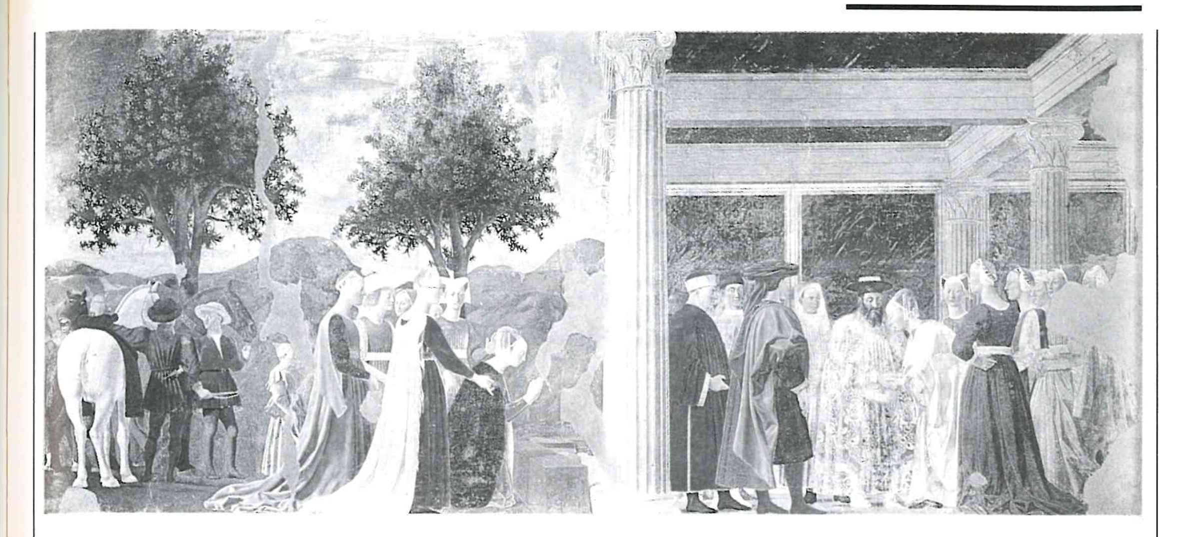
red del fondo, *Anunciación* y *Visión de Constantino*, una y otra son *anuncio* de la victoria de la Cruz.

Esta compleja disposición responde, pues, a un triple criterio: narrativo, simbólico y plástico, pero creo que el primero es, de los tres, el más precario, lo que ha introducido muchas veces cierto desconcierto en la *lectura* y comprensión del conjunto. La introducción de dos profetas en la parte superior indica el carácter profético de lo narrado en la *Leyenda.*

El lenguaje de Piero

En las grandes escenas de las paredes laterales, Piero ha adoptado, como ya se ha indicado, un sistema narrativo similar, que tiene su mejor antecedente en la Capilla Brancacci de Massacio. Dispone los conjuntos de figuras en primer plano, como un gran friso, y procura señalar con algún motivo singular —árbol *(Adamitas)*, río *(Victoria de Constantino)*, elemento arquitectónico *(Salomón y la reina de Saba)*...— el centro de la imagen, distinguiendo con claridad las escenas a un lado y otro, también introduce escenas en un segundo o tercer plano que representan momentos temporalmente diferentes de la historia narrada. La mayor parte de las figuras están de frente o de perfil, con lo que el juego de la ordenación geométrica se acentúa y la necesidad espacial disminuye. Algunas figuras están de espaldas, pero son las menos, a fin de dar entidad y autonomía a las escenas, que no *dependen* del espectador —aunque en ocasiones aparecen personajes que miran hacia nosotros, con lo que establece una relación entre la *Leyenda* y los fieles—. Las figuras de espaldas, bien de personas, bien de animales, suelen ser ejemplo del virtuosismo del artista, muy notable en algunos momentos de *Salomón y la reina de Saba* —por ejemplo, el caballo blanco, con la grupa hacia nosotros, o la figura femenina de la derecha, con el vestido verde y la mano en la cadera— y en las dos batallas —suele decirse que la *Victoria de Constantino* recuerda las batallas de Uccello—, en las que también encontramos un asombroso repertorio de expresiones.

Piero ha aplicado una luz uniforme a todas las escenas —a excepción de la *Visión de Constantino*—, lo que contribuye a proporcionar unidad al conjunto y solidez a cada una de las figuras. Ha huido de la iluminación contrastada o fantástica propia del gusto tardogótico y se ha mantenido siempre en términos de moderada claridad. Tal como sucede en las tablas y frescos que se analizaron en el capítulo anterior, el modelado lumínico tiene mucha más importancia en el seno de cada una de las figuras que en la relación de éstas con el espacio que ocupan. Si nos fijamos un poco, veremos que la mayor parte de las veces las figuras arrojan poca sombra o ninguna —en absoluto equivalente a la sombra de los pliegues o de la anatomía—, y que si la proyectan es profundamente convencional. A su vez, el carácter plano y definido del terreno que pisan permite una considerable independencia entre las figuras y el espacio y contribuye a la tantas veces señalada sensación de telón que produce el paisaje de los fondos. Paisaje, por otra parte, fascinante en algunas de las escenas, sobre todo si se percibe de forma autóno-



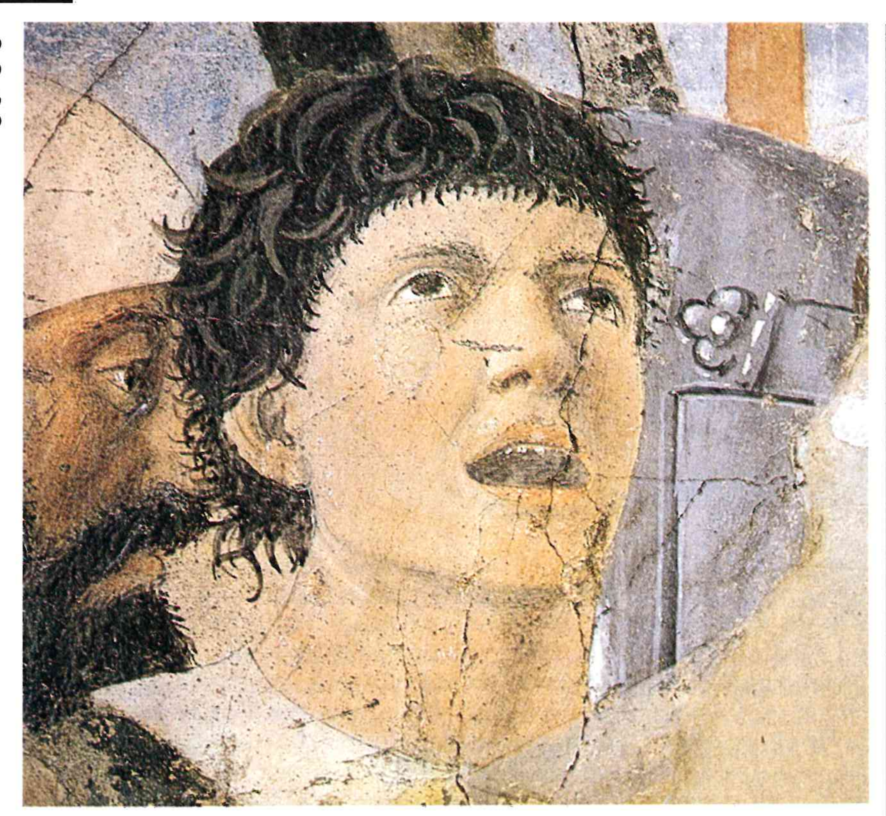
Veneración del sagrado madero de la Cruz. Salomón y la reina de Saba, San Francisco, Arezzo

ma: árboles y colinas de *Veneración del sagrado madero de la Cruz*, el río de la *Victoria de Constantino* en Puente Milvio, la ciudad de Jerusalén en el *Descubrimiento* de la Vera Cruz...

La *Visión de Constantino* es un ejemplo inmejorable para darnos cuenta de la importancia que adquiere la luz en la pintura de Piero y su distancia respecto a las convenciones tardogóticas. El artista ha representado el momento inmediatamente anterior al despertar de Constantino —o a la visión de Constantino—, cuando llega el ángel, no cuando aparece el signo de la Cruz (y esta llegada refuerza el carácter de anunciación). Toda la imagen está dominada por la gran tienda cónica, abierta, en la que duerme, bien arropado en su cama, el emperador (una imagen quizá un tanto primitiva); delante de él, un servidor, con el codo apoyado en la cama de Constantino (!), vigila su sueño, y otro tanto hacen los dos soldados armados, a la derecha y de frente, uno, de espaldas y a la izquierda, el otro, cerrando el espacio en el que tiene lugar la escena; otras tiendas se vislumbran tras la de Constantino en la oscuridad de la noche, en una sucesión rítmica. Un ángel baja del cielo en el ángulo superior izquierdo y señala al emperador, tienda e interior parcialmente iluminados por la luz: el ángel está a contraluz y con un espectacular efecto de halo. El sirviente abre los ojos y nos mira, está atento el soldado; el emperador duerme.

La luz divina y nocturna construye la gran masa espacial del hueco de la tienda, el volumen de las figuras, el frío cromatismo de la indumentaria, la contrastada claridad de la ropa y, sobre todo, el rostro del sirviente. Este, uno de los rostros mejores de Piero, se ha convertido en el protagonista central de la escena —con lo que Piero rompe las convenciones jerárquicas respetadas hasta ahora, y creo que también después de él—, tanto por la expresión del rostro como por la importancia de su cuerpo y disposición centralizada. Todos son ajenos a lo que sucede —no lo comprenden bien ni el sirviente ni los soldados—, pero todos, salvo el emperador profundamente dormido, sugieren que algo sucede. El sirviente sentado adopta la postura que después será para muchos símbolo de la melancolía: aquí es expresión de una difícil vigilia. El tiempo se ha parado y algo va a suceder: la luz, las actitudes, el espacio..., todo configura el estar a la espera, sometidos a un destino —anunciado por el ángel— que les supera.

Victoria de Constantino sobre Magencio (detalle), San Francisco, Arezzo



Derrota y decapitación de Cosroes (detalle), San Francisco, Arezzo





Visión de Constantino **(detalle), San Francisco, Arezzo**

Antes de terminar no me resisto a llamar la atención sobre un rasgo que es propio de muchos de los motivos de los frescos y que se percibe bien al mirar la cabeza del sirviente de Constantino: su modernidad. No me refiero ahora a la modernidad renacentista respecto al primitivismo tardogótico, utilizo un rasero actual: esa cabeza parece pintada por un artista de nuestro tiempo y ella, mejor que ninguna argumentación, evidencia las razones de la fascinación de Piero. Nada más lejos de esta cabeza que la elegancia cortesana del humanismo de Rimini o de Urbino: el modelado, la sorprendente sensación de una impresión visual, la sobriedad del cromatismo, el carácter del personaje..., son todos rasgos con los que se identifica nuestro gusto.

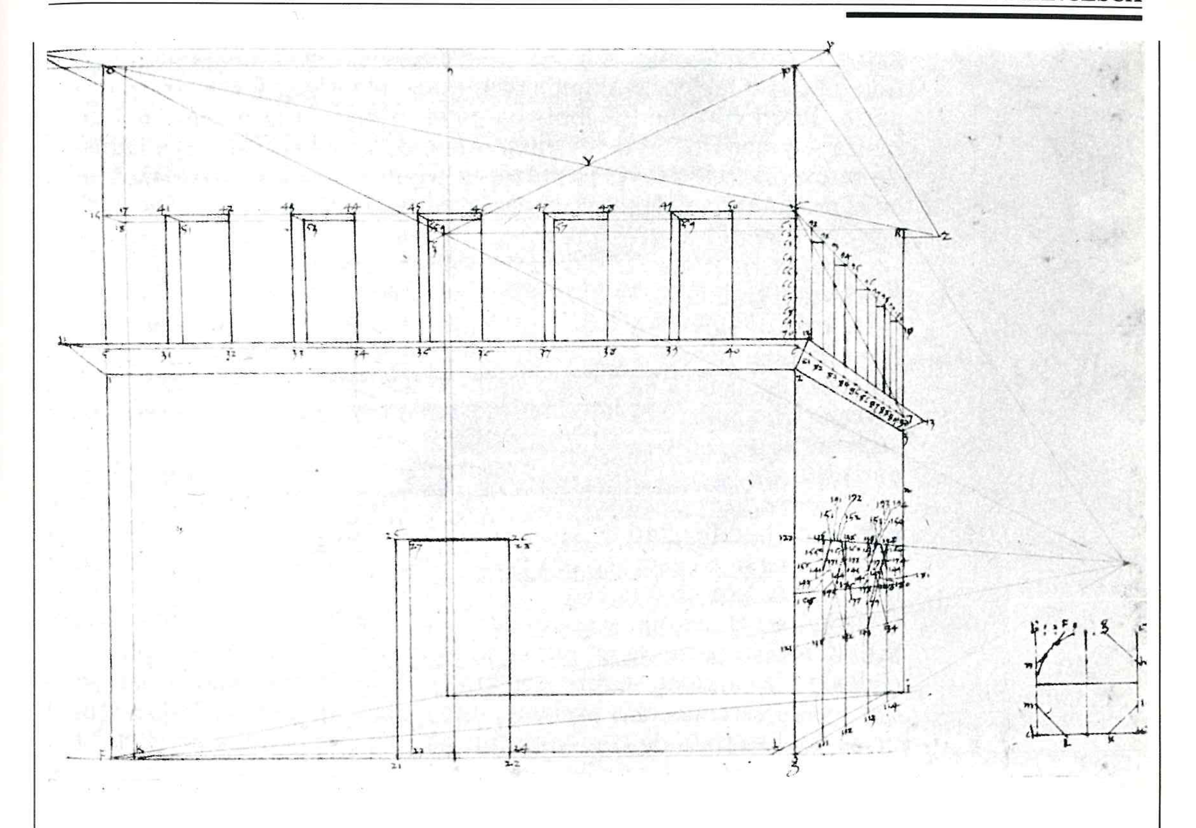
De Prospectiva pingendi

EN la última etapa de su vida escribió Piero tres textos de carácter teórico, o al menos son tres los que de él se conocen. El primero, *Trattato d'abaco*, en italiano, se conserva en la Biblioteca Laurenziana, incluye nociones de aritmética mercantil, álgebra, problemas de aritmética comercial y análisis geométricos: *alcune cose de abaco necesarie a mercatanti.* El segundo *(Libellus) De quinque corporibus regularibus*, en latín, fue publicado por Girolamo Mancini en las *Memorie della R. Accademia dei Lincei* (1915, serie V, XIV). Piero se ocupa aquí de los cinco poliedros regulares llamados *sólidos platónicos* —tetraedro, cubo, octaedro, dodecaedro e icosaedro— y vuelve, pero de manera más pormenorizada y rigurosa, sobre algunos de los asuntos tratados en el *Abaco.* Son estos los rasgos que aconsejan situar cronológicamente el *Libellus* después del *Abaco*, tal como parece indicar, además, el proceder de L. Pacioli, que siempre sigue al *Libelllus* cuando hay discrepancias entre ambos tratados (Luca Pacioli *traduce* el *Libellus* en la tercera parte de su *De divina proportione*, escrito en 1498).

El tercero de los tratados de Piero, el que aquí más interesa, es *De Prospectiva pingendi*, del que se conservan dos manuscritos, en latín (Biblioteca Ambrosiana de Milán) e italiano (Biblioteca Palatina de Parma). Fue publicado por C. Winterberg en 1899 y en la actualidad existe una edición crítica de G. Nicco Fasola (Florencia, 1974; reimpresión de la edición de 1992). Existen además otros ejemplares de la *Prospectiva* de Piero en el Museo Británico, la Biblioteca Nacional de París, el Museo de Burdeos...

Piero escribió el original de *De Prospectiva pingendi* en italiano —a juzgar por lo que afirmó Pacioli— y fue puesto en latín por el Maestro Matteo dal Borgo. Sobre la fecha de su redacción no existen datos concluyentes, pero posiblemente antes de 1482, ofrecido a Federico de Montefeltro, padre de Guidobaldo, destinatario del *Libellus.* Ambos códices, en lengua vulgar y en latín, pueden ser copia y traducción de un códice anterior, al menos esto es lo que piensa Fasola (Fasola, 1974, 47). Otros autores señalan que el códice en latín fue el entregado por Piero al duque, mientras que el escrito en lengua vulgar estaba destinado a su difusión entre pintores.

De Prospectiva pingendi se compone de tres partes fundamentales. En la primera aborda la perspectiva de las figuras planas, en la segunda la proyección perspectiva de los sólidos, en la tercera parte



De Prospectiva pingendi, tav. XLI

enseña a construir la proyección perspectiva de las figuras mediante procedimientos empíricos que debían ser de uso en los talleres (Fasola, 1974, 33). Se sirve de una concepción de la pintura según la cual ésta consta de tres partes principales: el *disegno*, la *commensuratio* y el *colorare*. Por *disegno* entiende el perfil y contorno de las cosas y por *commensuratio* el perfil y contorno de las cosas proporcionalmente dispuestas en su lugar. *Colorare* atañe al colorido, claro y oscuro según la luz. El tratado se ocupa de la *commensuratio*, pues aquí es donde el problema de la construcción proporcional alcanza toda su dimensión y ofrece mayor dificultad.

A su vez, la *commensuratio* puede dividirse en cinco partes: el ojo, la forma de la cosa vista, la distancia del ojo a la cosa vista, las líneas que parten de los extremos de las cosas y van a parar al ojo y el espacio que se encuentra entre el ojo y la cosa vista. Esta división establece con claridad el ámbito de la perspectiva de Piero: no una proyección ideal, sino aquella que permite la representación de las cosas vistas. A tenor de este planteamiento, su concepción del punto, inicio de la primera parte —aquella que se ocupa de las figuras planas—, se define de una manera estrictamente visual (y no matemática): *una cosa tan pequeña cuanto sea posible para que el ojo la comprenda;* la línea será la distancia entre un punto y otro y la superficie la anchura y longitud comprendidas entre las líneas.

Hasta aquí, Piero ha introducido algunos elementos propios. El primero fue mencionado —el *punto* lo es del pintor y en la concepción del pintor—, otros merecen ser cuando menos señalados: la línea es de la misma naturaleza que el punto (y, por tanto, también debe ser *comprendida* por el ojo), las líneas que van desde los extremos de los objetos al ojo deben ser comprendidas como líneas, no como

rayos visuales o luminosos, y el problema de su eventual punto de partida, el ojo o las cosas iluminadas, no se plantea... Es decir, por una parte, Piero concibe los motivos de su tratado a la manera del geómetra —y nada tiene de extraño que a su propósito se haya hablado *de more geométrico*—, por otra, el predominio de la visualidad indica el predominio del pintor, el punto de vista del pintor que desea ofrecer una *ciencia* a otros pintores.

Tras la *introducción* (que no es formalmente tal) se inician los *teoremas*, treinta en el libro primero, doce en el segundo, doce también, más complejos y extensos, en el tercero, precedido este último libro de una introducción en la que matiza su concepción de la perspectiva y se centra en su concepto de las proporciones: *Dico che la prospectiva sona nel nome suo commo dire cose vedute da lungi, rapresentate socto certi dati termini con proportione, secondo la quantità de la distantie loro, senza de la quale non se po alcuna cosa degradare giustamente* (Fasola, 1974, 128). Asimismo, indica que, dada la dificultad de la representación de los cuerpos de los que va a ocuparse en esta tercera parte, sustituye el método seguido hasta entonces por otro nuevo.

¿Cuál es el método seguido hasta entonces? De considerable sencillez. El artista parte de un principio elemental, axioma de la óptica euclidea: toda cantidad se representará en atención al ángulo visual (aunque, como veremos más adelante, este axioma no es respetado). A partir de aquí se trata de configurar un sistema que permita proyectar según proporción, a fin de construir un espacio figurativo unitario. Esta pretensión no era nueva, como bien sabe el lector, la construcción de un espacio unitario es el eje del interés que orienta los estudios de perspectiva, estudios que Piero conoce cuando redacta su tratado.

Perspectiva y perspectivas

¿Cuál es, entonces, el interés del tratado de Piero, qué lugar ocupa entre los estudios sobre la perspectiva? Cuando el artista escribe su texto, la perspectiva ya era conocida y L. B. Alberti había escrito su tratado *De Pictura* (1436). Muchas veces se ha dicho que Piero della Francesca se limita a seguir a L. B. Alberti, lo que no es exacto en opinión de Fasola; por otra parte, suele afirmarse que al saber Leonardo que Piero había escrito *De Prospectiva pingendi,* abandonó la idea de redactar uno él mismo. Para tener una idea clara del interés y el lugar de *De Prospectiva pingendi* es necesario dar cuenta, aunque sea de forma somera, de la condición de la perspectiva y de las diferentes elaboraciones que en aquel tiempo se produjeron. La explicación es tanto más necesaria cuanto que son muchos los tópicos y convenciones engañosas que a propósito de la perspectiva se difunden. El lector interesado deberá acudir a un trabajo básico a este respecto, *La perspectiva simbólica,* de Erwin Panofsky, además de otros que se citan en la bibliografía.

El primer tópico, que puede oírse incluso entre estudiantes universitarios, es aquel según el cual la perspectiva reproduce el *modo natural de ver* (de otra manera: vemos naturalmente en perspectiva). Por el contrario, el punto de partida de cualquier estudio de la perspectiva exige que la comprendamos como lo que es: un sistema

De Prospectiva pingendi, LXIX

artificial que permite representar un espacio tridimensional unitario figurado sobre un plano, y que para hacerlo abandona algunos de los aspectos sustanciales del *modo natural de ver*. También es preciso advertir que la perspectiva no es la representación genérica de la tercera dimensión, para lo cual existen otros procedimientos no perspectivos, sino la representación de un espacio tridimensional figurado que posee un carácter unitario, en el que podemos establecer relaciones precisas para los objetos representados en atención al lugar (del espacio figurado) en el que se encuentran, de tal modo que variaciones de lugar ocasionarán cambios de tamaño. Tercero, todo el sistema se apoya sobre la existencia de un punto de vista preciso —la perspectiva no es ajena a un espectador virtual— que se ha objetivado, de tal manera que las variaciones en el punto de vista introducirán cambios en la configuración del espacio (y, por tanto, en la escena toda).

Panofsky considera que la perspectiva surge en el seno de aquellas concepciones culturales que conciben un espacio unitario, no un espacio fragmentario (al modo de lo que acaecía en la Edad Media), y que ello empieza a suceder en el siglo XIV, pero sobre todo en la pri-

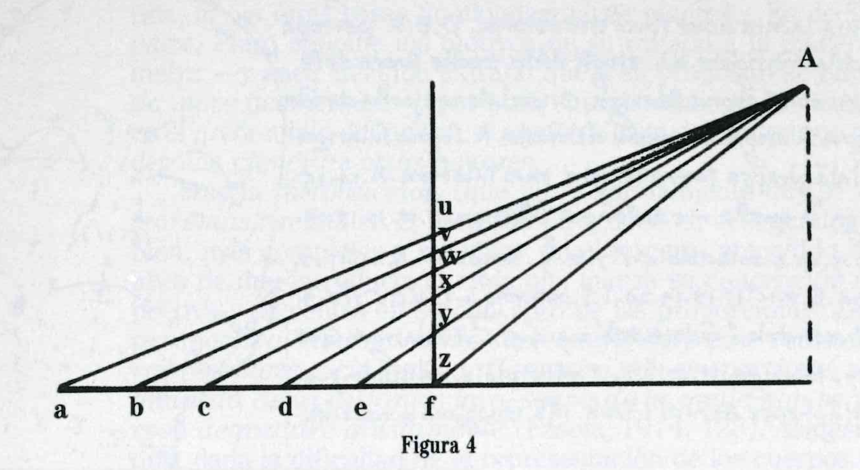


Figura 4

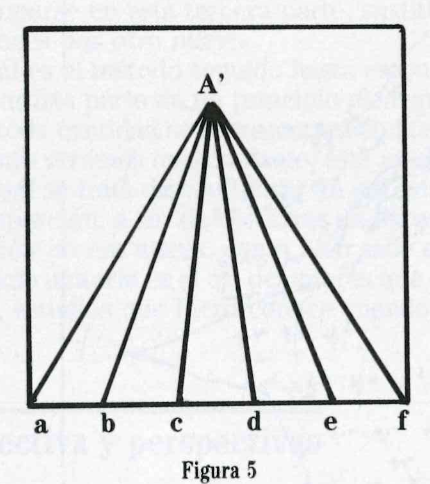


Figura 5

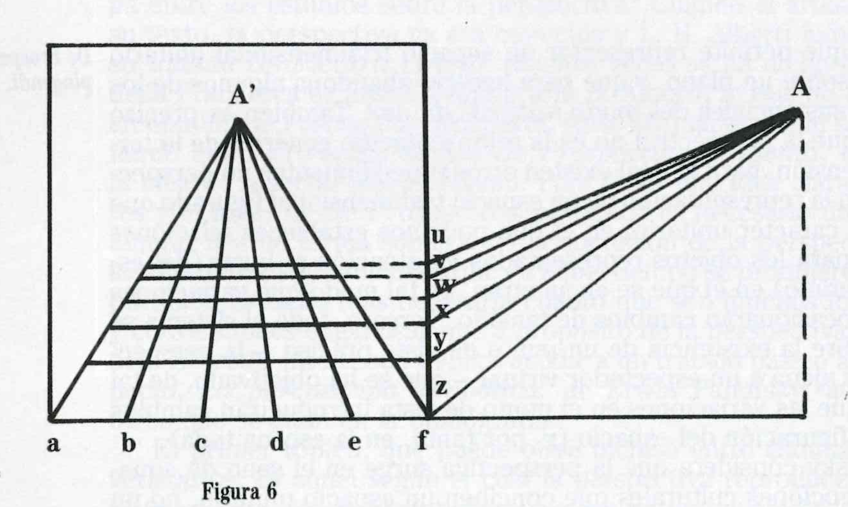


Figura 6

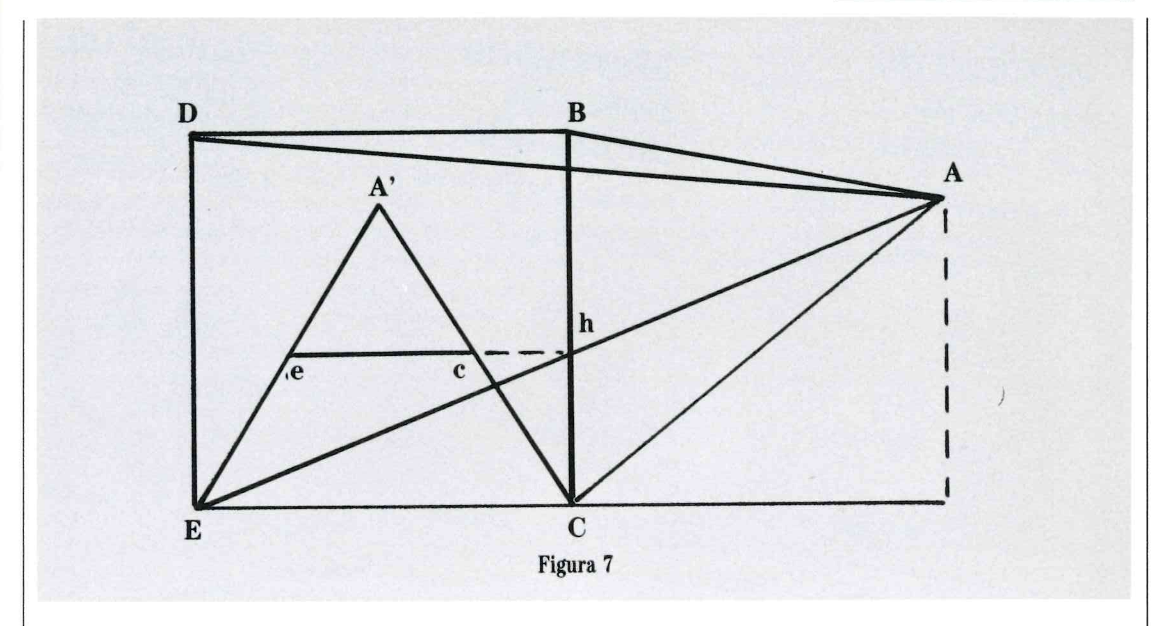


Figura 7

mera mitad del Quattrocento. Encontramos *tentativas* de perspectiva en las obras de Duccio y de los Lorenzetti, aunque en todos estos artistas el sistema sólo es aplicado en planos parciales y no en la totalidad del espacio figurado. Entre Duccio y los Lorenzetti existe además una diferencia importante: mientras que en el primero el espacio se orienta hacia una *zona de fuga*, en ocasiones un *eje de fuga* —que ya había sido utilizado en el Duocento y que posiblemente responda a una tradición bizantina—, en las obras de los Lorenzetti puede hablarse de un punto de fuga al que se orientan los planos parciales (pero todavía no la totalidad del espacio).

Proyección perspectiva según Piero della Francesca

En uno y otro caso, las dificultades que se producen por esa falta de unidad quedan solventadas mediante motivos iconográficos que, si no permiten una unidad perspectiva, sí alcanzan una unidad narrativa, arquitectónica (cuando se trata, como habitualmente sucede, de motivos arquitectónicos) y funcional. *En Duccio no puede hablarse todavía de una unificación perspectiva semejante entre varias zonas del cuadro, antes bien, en casos como éste en que representa en dos imágenes escenas distintas, que se desarrollan simultáneamente y en el mismo edificio (Cristo ante Pilatos y la negación de Pedro), recurre a un procedimiento peculiar tal como la unión de los dos espacios parciales mediante una escalera que pasa por encima del espacio parcial intermedio, uniéndolos así no perspectivamente, sino arquitectónico-funcionalmente* (Panofsky, 1973, 96).

Mi pretensión al llamar la atención sobre estos casos magistralmente estudiados por Panofsky no es divulgar una historia de la perspectiva, sino indicar dos rasgos que me parecen interesantes para comprenderla. El primero, fundamental, es que el espacio figurado necesita un principio plástico de unidad —no sólo una unidad narrativa—, un fundamento para su unidad, y éste se encuentra en el punto de fuga. Ahora bien, segundo, tomar conciencia de la importancia del punto de fuga no es cosa que se haya producido de repente ni para la que haya existido un camino recto. Antes que en el punto de fuga se ha pensado en una zona de lejanía, en un eje de fuga —al que irían

Proyección perspectiva según L. B. Alberti

a parar las líneas de fuga del espacio figurado—, también en un horizonte con varios puntos de lejanía —¿acaso no miramos con dos ojos, acaso no percibimos un horizonte constituido por (varios) puntos igualmente lejanos?—, dos, por ejemplo, uno en cada extremo de ese *horizonte* figurado. De otro modo, han sido varios los caminos que han conducido al sistema de perspectiva que se elabora en el Quattrocento, y ni siquiera en ese siglo puede hablarse en sentido estricto de un solo camino, como ponen de manifiesto las diferencias —sobre las que existe cierto debate— entre L. B. Alberti y Piero.

La perspectiva de Alberti y la de Piero

El éxito de Alberti al proponer un sistema de perspectiva en su *De Pictura* radica en el rigor del mismo. Alberti propone la construcción del espacio perspectivo —ese damero sobre el que pueden colocarse las cosas, que recuerda el embaldosado de un interior— en planta y alzado recurriendo a un procedimiento bien simple: en la figura 4 establece tanto la distancia como la altura del ojo (A) respecto de una horizontal dividida en segmentos (a,b,c,d,e,f) y a partir de estos elementos traza la pirámide visual; en otra hoja auxiliar (figura 5) dispone la horizontal dividida en segmentos con la posición del ojo —cuya altura corresponde a la ya establecida en la figura anterior— dentro de la superficie del cuadrado, y traza las líneas que conducen desde ese ojo/punto (A') a cada una de las divisiones (a,b,c,d,e,f) del segmento; después, no tiene más que trasladar un dibujo sobre otro y trazar las horizontales que corresponden a los intervalos transversales (u,v,w,x,y,z) a fin de obtener el damero en perspectiva (figura 6).

Creo que la diferencia entre Alberti y Piero es, antes que otra cosa, una diferencia técnica: el procedimiento de Piero es más sencillo y útil para un pintor

El procedimiento seguido por Piero en el teorema XIII es ligeramente diferente (Fasola lo considera muy diferente, Panofsky afirma que en esencia es el mismo de Alberti). Se trata de establecer la perspectiva del cuadrado y para ello se dispone el ojo A (figura 7) a una determinada distancia de la figura, trazando líneas que van desde sus vértices B, C, D, E; inmediatamente después se dispone en el mismo dibujo el ojo/punto A' en el cuadrado y se trazan las líneas ortogonales a los vértices E y C; en el punto de intersección h se traza una paralela (ec) a la horizontal EC que, limitada por las líneas ortogonales, nos proporciona el cuarto lado del cuadrado en perspectiva.

Creo que la diferencia entre Alberti y Piero es, antes que otra cosa, una diferencia técnica: el procedimiento de Piero es más sencillo y útil para un pintor, y quizá más claro en tanto que la perpendicular BC, un lado del cuadrado, *rappresenta il termine nel quale si vede il piano da scorciare* (Fasola, 1974, 34).

A partir de aquí construye Piero la perspectiva de las diversas figuras, planos y sólidos. Ahora bien, tal como se señaló, en la tercera parte propone procedimientos más sencillos, más próximos al pintor y a un taller de pintura. Este es un aspecto en el que el maestro de Borgo Sansepolcro se diferencia de Alberti y se pone de manifiesto con claridad que escribe para pintores, al margen de pretensiones *filosóficas* más amplias (es, también, un aspecto que ha suscitado diversas especulaciones sobre si Piero es un *teórico* o un *artesano*).

¿Era la perspectiva solamente un procedimiento para la representación gráfica de un espacio figurado y de los motivos incluidos en

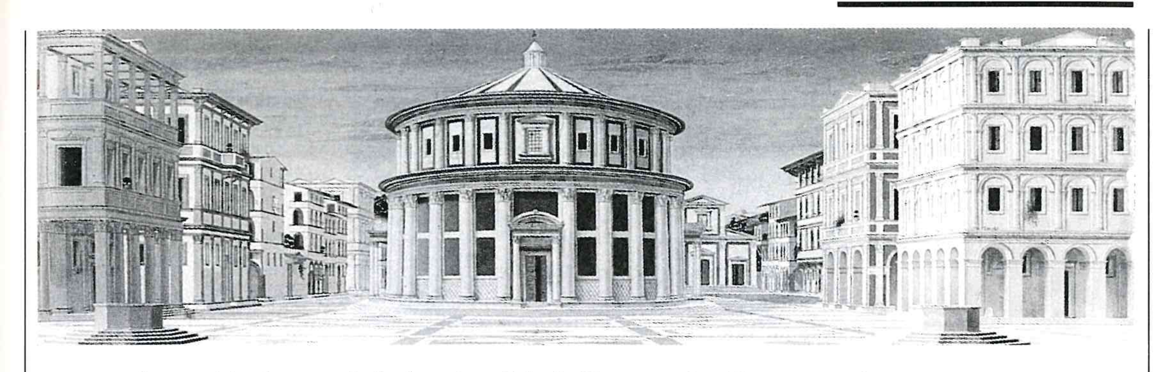
ese espacio figurado? La lectura del tratado de Piero así parece confirmarlo, pues en él no encontramos disquisiciones (generales o particulares) que se aparten de los problemas de la representación. Sin embargo, por lo que a Piero se refiere, la perspectiva alcanza en sus pinturas —en las que difícilmente encontraremos *ejemplos* de su tratado— resultados que no se limitan al procedimiento gráfico, que poseen un valor semántico específico, tal como se vio en su momento, y, desde un punto de vista más general, cabe decir que el sistema de perspectiva implica una concepción del espacio; es, siguiendo la terminología de Panofsky, una *forma simbólica: Si la perspectiva no es un momento artístico, constituye, sin embargo, un momento estilístico y, utilizando el feliz término acuñado por Ernst Cassirer, debe servir a la historia del arte como una de aquellas* formas simbólicas *mediante las cuales* un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él. *Y es, en este sentido, esencialmente significativa para las diferentes épocas y campos artísticos, no sólo en tanto tengan o no perspectiva, sino en cuanto al tipo de perspectiva que posean* (Panofsky, 1973, 23).

Al averiguar por qué entre las diversas perspectivas fue el sistema albertiano el que tuvo más éxito, superando a los sistemas artesanales que se practicaban en los talleres y convirtiéndose en punto de referencia obligado para todos aquellos que a partir del Quattrocento se ocuparon del tema (teóricamente, pues el mismo tratado de Piero indica que debemos ser cautelosos al hacer afirmaciones sobre un eventual éxito del sistema albertiano en la práctica de los talleres), no sólo precisaremos ese particular *sentido espiritual* al que se refiere Panofsky citando a Cassirer, también será posible responder a una pregunta que formulé hace tiempo y que, aunque no lo parezca, no ha sido olvidada: ¿cuál es el lugar y el interés de *De Prospectiva pingendi?*

Cuando Leonardo renuncia a escribir su propio tratado de perspectiva porque Piero lo ha hecho ya, es la ciencia del pintor la que reclama su puesto

La perspectiva albertiana surge en el marco del humanismo y del desarrollo del arte quattrocentista ligado al humanismo, y tiene la virtud —que creo razón fundamental de su éxito— de articular de manera coherente el empirismo visual con una concepción idealizada del mundo. En el Quattrocento, los artistas encuentran en la naturaleza leyes de armonía, no leyes mecánicas, leyes que permiten dar cuenta de la belleza natural y que no son rechazadas por las concepciones neoplatónicas, cada vez más pujantes. La armonía de la naturaleza, *prueba* de su origen divino, se pone de manifiesto en el sistema de proporciones que la *gobierna* y que la matemática de los pintores puede establecer con nitidez (hacer evidente) en las imágenes. *Las proporciones son las manifestaciones sensibles de la armonía del universo, representan en el orden visual figurativo lo que los intervalos sonoros en el orden musical* (Fasola, 1974, 15). El orden y la medida, el principio de proporción, sustituyen a la *luz* medieval, símbolo y manifestación de la mente divina y la espiritualidad del mundo. El idealismo matemático, lejos de destruir el orden sensible, permite ponerlo de manifiesto, no disminuye el valor de la conciencia sensible, dice Fasola en el texto citado, sino que nos permite a todos ver ese orden, ver el sistema de proporciones. El idealismo matemático se convierte así en *idealismo visual,* si se me permite el término, reúne la proporcionalidad ideal en el ámbito de la sensibilidad.

La perspectiva albertiana se percibe como el procedimiento más riguroso para conciliar mundos en principio contradictorios: el de las



Villa ideal, anónimo, s. a., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

proporciones ideales y el de la visualidad. Para poder llevar a cabo esa conciliación es necesario introducir algunas correcciones que afectan tanto a la óptica de Euclides —prescindir de la perspectiva angular, sustituirla por la perspectiva plana—, como a la visión fisiológicamente aplicada —la visión binocular y dinámica da paso a una visión artificial a partir de un punto— y en la proyección plana, a diferencia de lo establecido por Euclides, las alturas de los objetos *percibidos* (=representados en la proyección) son inversamente proporcionales a las distancias. Estos cambios producen alteraciones en la representación de los objetos y del espacio, que se deformará en los laterales de la imagen, o que exigirá puntos de vista determinados para la representación de los objetos, excluyendo otros (Klein, 1980).

Entre las tareas del pintor, corregir esas deformaciones. La abordará tanto en el marco de la teoría como en el de la práctica, pues, contra lo que alguno podría haber pensado, el pintor no se encuentra con tratados que aplica, sino que en cada caso ha de inventar procedimientos concretos de representación y, así, consolidar y hacer efectiva una concepción (más que una teoría) y, tras ella, las diversas teorías que a esa concepción responden. Una teoría que produce deformaciones en su aplicación práctica no obtiene los resultados esperados, no prueba el orden del mundo porque deforma el mundo: el pintor busca la verosimilitud, parte para ello de la percepción sensible y pretende llegar a una imagen convincente para la percepción sensible.

Este es el horizonte en el que se sitúa el tratado de Piero della Francesca. Cuando lo escribe, la concepción perspectiva, con el modelo albertiano, está firmemente establecida, pero los problemas planteados por los pintores y a los pintores no han sido resueltos en su totalidad. El maestro de Borgo Sansepolcro no entra en el debate teórico sobre la naturaleza de la pintura, pero plantea de forma minuciosa los problemas de la representación y, finalmente, en el libro tercero, opta por procedimientos que sean más sencillos que aquellos a los que la teoría estricta conduce. En *De Prospectiva pingendi* se articulan las dos líneas que son eje de los procedimientos de representación perspectiva: la que es propia de los teóricos y la que es propia de los talleres. Ahora bien, esta última ha sido alterada por aquélla, más *perfecta* , y cuando Piero vuelve sobre ella no vuelve sobre el pasado, tiene muy en cuenta lo que la teoría ha avanzado, pero escribe como pintor y para pintores: la ciencia del teórico se ha *fundido* en el arte del pintor. Para ello han sido precisas algunas rectificaciones y, ante todo, abandonar una rigidez que podía conducir a la inutilidad práctica del procedimiento. Cuando Durero sigue las pautas marcadas por Piero, cuando Leonardo renuncia a escribir su propio tratado de perspectiva porque Piero lo ha hecho ya, es la *ciencia* del pintor la que reclama su puesto.

Bibliografía

I. Fuentes

L. B. Alberti, *De Pictura,* a cargo de C. Grayson, Roma, Laterza, 1975 (edic. cast., *Sobre la pintura,* Valencia, Fdo. Torres, 1976). Piero della Francesca, *De Prospectiva pingendi,* ed. crítica de G. Nicco Fasola, Florencia, G. C. Sansoni, 1974. Luca Pacioli, *La divina proporción,* Buenos Aires, Losada, 1959. Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada,* Madrid, Alianza, 1982.

Obras generales

B. Berenson, *Los pintores italianos del Renacimiento,* Barcelona, Argos, 1954. P. Francastel, «Nacimiento de un espacio. Mitos y geometría en el Quattrocento», en *Sociología del arte,* Buenos Aires, Emecé, 1972. Luigi Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte. I, Dall'Antichità a tutto il Cinquecento,* Roma, Multigrafica, 1970. R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana,* Florencia, Sansoni, 1988 (redactada en 1914). Julius Schlosser, *La literatura artística,* Madrid, Cátedra, 1976.

Monografías

Alessandro Angelini, *Piero della Francesca,* Florencia, Scala, 1985. M. Aronberg Lavin, *Piero della Francesca,* New York, Abrams, 1992. G. degli Azzi, «Inventario degli archivi di San Sepolcro», *Archivi della storia d'Italia,* II, 1915, núm. 4. M. Alpatov, «Les fresques de Piero della Francesca à Arezzo. Semantique et stylistique», *Commentari,* XIV, 1963. E. Battisti, *Piero della Francesca,* Milano, Electa, 1971, 1992. L. Berti (ed.), *Nel raggio di Piero,* Venecia, Marsilio, 1992. L. Borgo, «New Questions for Piero's "Flagellation"», *Burlington Magazine,* 121, 1979. A. Brilli, *Alla ricerca di Piero,* Milán, Electa, 1991. Omar Calabrese (ed.), *Piero teorico dell arte,* Roma, Gangemi, 1985. M. G. Ciardi Dupré y G. Chune Dauphiné (ed.), *Con gli occhi di Piero,* Venecia, Marsilio, 1992. K. Clark, *Piero della Francesca,* Londres, Phaidon, 1951, 1969. F. Dabell, «Antonio d'Anghiari e gli inizi di Piero della Francesca», *Paragone,* XXXV, 1984, núm. 417. M. Dalai Emiliani (ed.), *La Prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni,* Florencia, Centro Di, 1980. P. Francastel, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento,* París, Gallimard, 1967. O. del Buono y P. de Vecchi, *L'opera completa di Piero della Francesca,* Milán, Rizzoli, 1967. C. Gilbert, «On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures», *The Art Bulletin,* XXXIV, 1952. C. Gilbert, *Change in Piero della Francesca,* New York, Locust Vallery, 1968. C. Gilbert, «Piero della Francesca's "Flagellation": The Figures in the Foreground», *The Art Bulletin,* LIII, 1971. C. Ginzburg, *Indagini su Piero,* Torino, Einaudi, 1981,1982 (edic. cast., Barcelona, Muchnik, 1984). E. H. Gombrich, «The Repentance of Judas in Piero della Francesca's "Flagellation of Christ"», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XXII, 1959. T. Gouma-Peterson, «Piero della Francesca's: an Historical Interpretation», *Storia dell'Arte,* 28, 1976. Robert Klein, *La forme et l'intelligible,* ed. de A. Chastel, París, Gallimard, 1970 (edic. cast., Madrid, Taurus, 1980). R. Longhi, *Piero della Francesca, 1927. Con aggiunte fino al 1962* [*Opere complete di Roberto Longhi,* III], Firenze, Sansoni, 1963, 1980. Erwin Panofsky, «Die Perspektive als Symbolische Form», *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925,* Leipzig, Berlín, 1927 (edic. cast., Barcelona, Tusquets, 1973). A. Paoloucci, *Piero della Francesca,* Florencia, Cantini editores, 1990. M. Salmi, «I Bacci di Arezzo nel sec. XV e la loro cappella nella chiesa di San Francesco», *Rivista d'arte,* IX, 1916. L. Schneider, «The Iconography of Piero della Francesca's Frescoes Illustrating the Legend of the True Cross in the Church of San Francesco in Arezzo», *The Art Quaterly,* XXXII, 1969. M. Tanner, «Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ», *The Art Quaterly,* XXXV, 1972. P. Toesca, «Piero della Francesca», *Enciclopedia italiana,* Roma, 1935, XXVII. C. de Tolnay, «Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca», *Arte antica e moderna,* VI, 1963. R. Wittkower y B.A.R. Carter, «The Perspective of Piero della Francesca's Flagellation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 16, 1953. G. Zippel, «Piero della Francesca a Roma», *Rassegna d'arte,* XIX, 1919.



Supuesto autorretrato de Piero della Francesca en un detalle de la *Resurrección*, h. 1460, Borgo Sansepolcro, Museo Civico

Lo mejor de
PIERO DELLA FRANCESCA

1. **Políptico de la Misericordia,** *1445-1462, tabla, 273 × 323. Borgo Sansepolcro, Museo Civico. Comprende:* **Virgen de la Misericordia** *(134 × 91),* **Crucifixión** *(81 × 57),* **San Sebastián** *(108 × 45),* **San Juan Bautista** *(108 × 45),* **San Juan Evangelista y San Bernardino de Siena** *(109 × 90),* **San Benito** *(54 × 21),* **Angel de la Anunciación** *(55 × 20,5),* **Virgen de la Anunciación** *(54 × 21),* **San Francisco de Asís** *(54,5 × 21). Tablas pintadas por ayudantes de Piero, que completan el políptico: tres santos a la izquierda y tres a la derecha, sobre el anagrama de la Misericordia, y una predella con cinco motivos:* **Oración en el Huerto, Flagelación, Deposición, Noli me tangere, Santas mujeres en el Sepulcro.**

Los documentos permiten saber que el políptico fue encargado a Piero por la Compagnia della Misericordia el 11 de julio de 1445. En la comisión intervinieron Pietro di Luca di Benedetto, Pappo di Simoni de Dotti, Gasparre di Nicola Martini, Ambrogio Massi, Giocchino de Pichi, Giuliano de Dotti, Giuliano Mattei Ciani y Michelangelo Massi, prior, consejeros y delegados de la compañía. El encargo establecía los elementos materiales que debían emplearse y las pautas iconográficas que el artista debía seguir. Fue avalado por el padre del artista, Benedetto, lo que permite suponer que éste no había cumplido todavía los veinticinco años.

Los trabajos en el políptico se prolongaron más de lo que inicialmente cabía esperar, pues un documento de 1462 informa sobre un pago de la Confraternità della Misericordia a Marco di Benedetto, a la sazón representante legal de Piero. Se considera que en este momento la pintura estaba terminada, pero no hay precisión alguna sobre el año exacto en el que pudo ser acabada, si bien, dado lo reducido de este último pago (15 liras), cabe pensar que Piero podía haber terminado su trabajo en torno a 1454 o 1455 (Battisti, 1992).

La *Virgen de la Miseri-*



cordia preside el políptico, según una iconografía históricamente consolidada: la Virgen, erguida, acoge y protege bajo su amplio manto a monjes, conversos, religiosos, etc.; la Virgen simboliza a la Iglesia universal, protectora y mediadora en el Juicio Final. Es posible que Piero se inspire aquí en la *Virgen de la Misericordia* que Parri di Spinello (1387-1453) pintó para la Fraternità di Santa Maria della Misericordia —Fraternità dei Laici— qué pintó para la iglesia de San Lorentino e Pergentino de Arezzo, y que terminó en 1437. Spinello se atiene en sus temples al modelo esculpido por Bernardo Rossellino en 1434 en la fachada de la Fraternità dei Laici, en Arezzo (es posible que la Fraternità exigiese esa similitud, si bien la pintura de Spinello es más gotizante que la escultura de Rossellino).

Entre ambas pinturas, la de Spinello y la de Piero, las diferencias son muy notables, no sólo porque prescinde del Niño y de los ángeles que en la obra de Parri di Spinello están en torno a la figura central; también porque, además de reducir notablemente el número de personajes, simplifica la composición para proporcionar mayor énfasis a la figura majestuosa de la Virgen y más verosimilitud a los que se acogen bajo su manto, simétricamente dispuestos a ambos lados. La fisicidad de estas figuras contrasta enérgicamente con el fondo dorado de la escena, tanto más llamativo cuanto sobre él destaca la figura monumental de la Virgen, en rojo, con manto azul, que dirige la vista hacia abajo, no tanto a los personajes del políptico cuanto al fiel real que está ante el políptico —si bien es una mirada interiorizada y reflexiva, tal como después será muy común en Piero, semejante, me parece, a la que el propio fiel deberá ofrecer al recogerse de manera piadosa.

A ambos lados de la Virgen ha dispuesto el artista las figuras de San Sebastián, San Juan Bautista y, en un solo panel, San Juan Evangelista y San Bernardino de Siena, todos sobre fondo dorado pero de muy evidente humana verosimilitud. Encima de estos santos, a la izquierda, el Angel de la Anunciación y, a la derecha, la Virgen de la Anunciación.

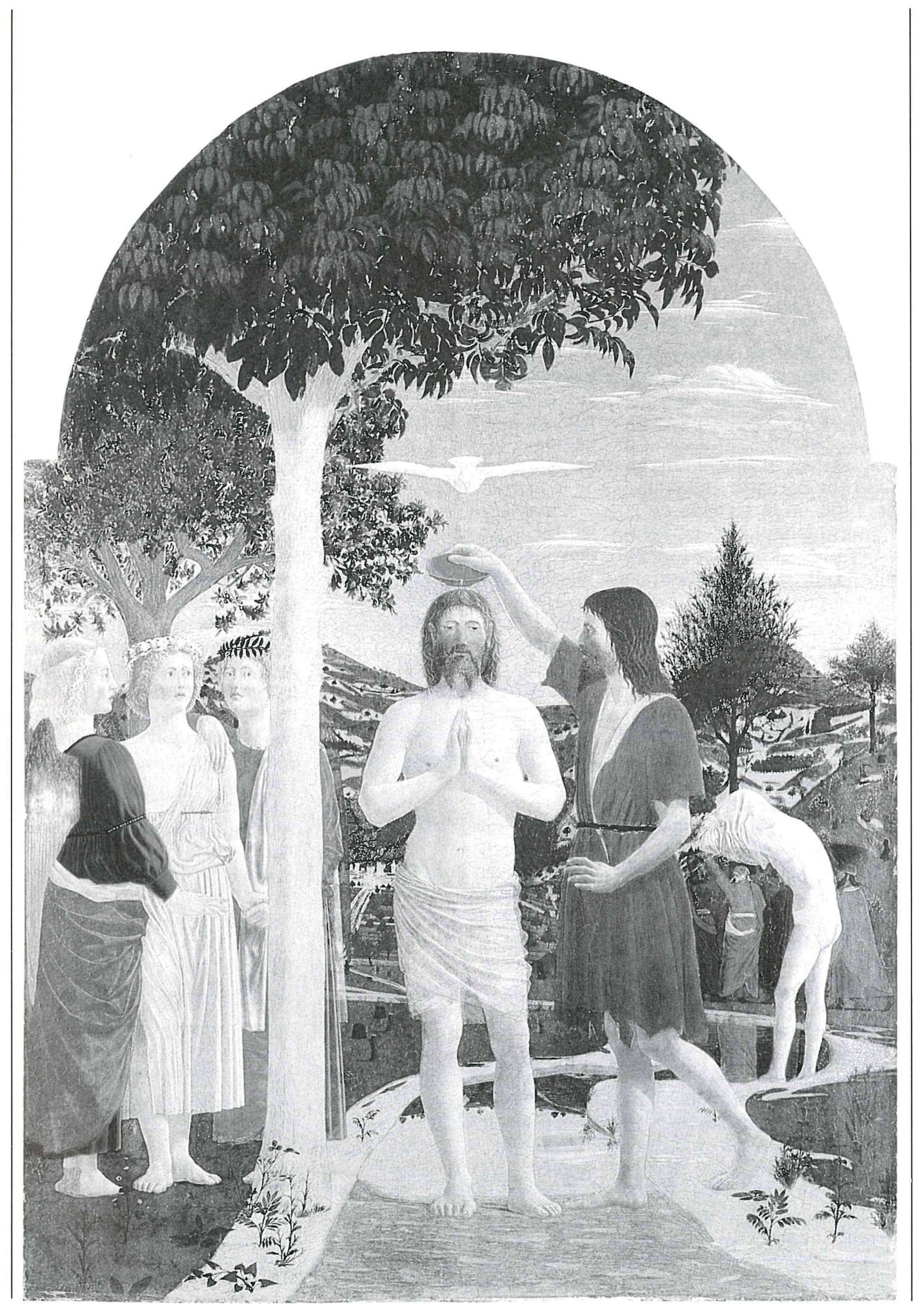
Destaca en la parte superior una *Crucifixión*, que algunos autores conciben como un verdadero homenaje a Masaccio —y en concreto a su *Crucifixión* en el Carmine de Pisa, de 1426 (hoy en Nápoles, Museo di Capodimonte)—, que pudo tener originalmente mayor tamaño del que ahora posee. Respecto a Masaccio, Piero ha reducido el número de figuras, eliminando la de la Magdalena, y ha cambiado tanto la actitud como los gestos. Mientras que la Virgen extiende ambos brazos hacia el Crucificado, San Juan los abre —lo que en la pintura de Masaccio era propio de la Magdalena—, a la vez que asienta con firmeza sobre el suelo las piernas abiertas, en un gesto unitario que contrapone retóricamente ambas figuras: la Virgen compacta, como una gran masa volumétrica doliente, y San Juan *abierto* al Cristo, en actitud más extrovertida. Mientras, el Crucificado impávido, y toda la escena sobre fondo de oro.

Ahora bien, aunque el fondo puede producir un efecto arcaico, y de hecho es propio del gusto gotizante, aquí tiene un sentido diferente, incluso contrario: el contraste de las figuras es más fuerte precisamente por el tipo de iluminación verosímil con el que se construyen, la escena adquiere así su grandeza y sublima los rasgos anecdóticos sin por ello hacerlos desaparecer.

2. Bautismo de Cristo, *1440-54 (Longhi), 1460-62 (Battisti), tabla, 167×116. Londres, National Gallery.*

El *Bautismo* formó parte de un tríptico que se encontraba en la iglesia de San Juan Bautista, en Borgo Sansepolcro. Los dos paneles laterales fueron atribuidos a Domenico di Bartolo y a Neri di Bicci; hoy se considera que fueron obras de Matteo di Giovanni y se especula con la posibilidad de que fueran realizadas después del *Bautismo*. También es posible que la obra de Piero se haya incluido en un tríptico ya preexistente. En todo caso, la falta de documentación impide mayores precisiones.

No existe consenso sobre la datación. La mayoría de los autores, Longhi entre ellos, la califican de obra temprana, del período 1440-1454, pero Battisti le atribuye una fecha posterior, en torno a 1460-1462, tras un viaje de Piero a Roma. Para fijar esta cronología, Battisti se apoya en los elementos arqueológicos y renacentistas de la



obra. Por su parte, Ginzburg se sirve para la datación —obra temprana— de la interpretación iconográfica y de la condición de los comitentes, aunque tampoco a este respecto existe acuerdo. Se ha pensado en un Pietro Graziani como comitente final del altar, pero en los documentos de la familia Graziani, en los que sí se identifica la predella, nada se dice de un eventual contrato para la obra de Piero.

A pesar de las notables diferencias estilísticas entre la tabla de Piero y las de Matteo di Giovanni, existe unidad iconográfica en el conjunto: en la predella se narra la historia del Bautista y en la parte superior de los paneles laterales se ha pintado la Anunciación. Sin embargo, sobre el sentido preciso de la pintura de Piero existen abundantes discrepancias.

El asunto general de la obra se reconoce a primera vista: el bautismo de Cristo en las aguas del Jordán. Pero las figuras de los ángeles no concuerdan con lo que es habitual en esta escena —los ángeles suelen sostener las ropas de Cristo— y ello ha motivado interpretaciones diferentes que afectan al conjunto. No sólo no concuerdan con lo habitualmente establecido, tampoco es clara la relación entre las tres figuras, y algunos autores piensan que ni siquiera se trata de ángeles en sentido estricto. Tolnay, por ejemplo, afirma que las tres figuras aluden a las Gracias en tanto que símbolo de la Armonía (Tolnay, 1963). Tanner piensa en una referencia a la concordia entre las iglesias de Oriente y Occidente, para lo cual se basa tanto en el gesto de los ángeles —el de la derecha coge la mano al del centro y apoya otra sobre su hombro, bajo la mirada del que está a la izquierda— cuanto en los personajes del fondo, que serían, de acuerdo a su indumentaria, sacerdotes bizantinos (Tanner, 1972). Ginzburg se inclina por esta interpretación y la consolida mediante la reconstrucción de la historia del altar mayor de la iglesia de San Juan Bautista (Ginzburg, 1984). Battisti se decanta por una interpretación diferente y explica los gestos de los tres ángeles como una referencia a la concesión y recepción de un beneficio; también señala que toda la pintura posee un marcado saber clasicista y se ha compuesto con un conocimiento de la geometría que obliga a pensar en el viaje de Piero a Roma (Battisti, 1992).

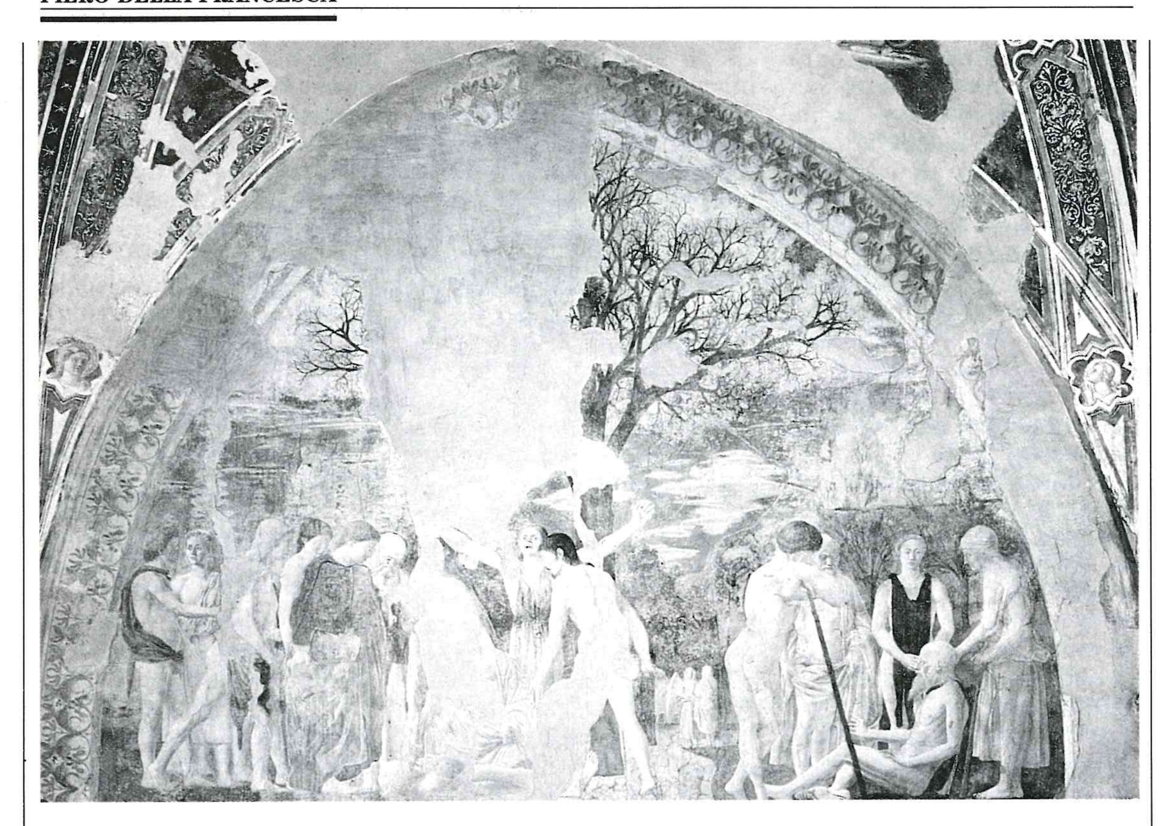
Las interpretaciones son, como se ve, diferentes, y ello ante todo a partir del análisis del gesto de los ángeles y de la naturaleza de las figuras del fondo. El punto de vista de Longhi es considerablemente distinto, precisamente porque atiende a otros aspectos de la tabla. Aunque repara en el carácter oriental de los personajes del fondo y en el gesto de los ángeles, llama ante todo la atención sobre la solidez verosímil de Cristo y el Bautista, sobre los *adolescentes alados* de apariencia andrógina, la condición familiar de las montañas y el paisaje todo, el tratamiento espacial y la nitidez de las figuras y los objetos. El *Bautismo* es así punto de partida en la construcción de ese mundo solemne y a la vez familiar, verosímil, que caracterizará a toda la obra de Piero y está en el centro mismo del nuevo clasicismo por él creado.

En parecido sentido, desearía llamar la atención al hipotético espectador sobre los cuerpos blancos, en especial el de Cristo, pero también el catecúmeno que se despoja de las ropas y el ángel del centro; el juego de la precisión anatómica con la distancia solemne que esta tonalidad impone, reforzada por los gestos pausados, los motivos nítidos, los reflejos no por inverosímiles menos convincentes...

El tiempo se ha detenido en un instante grandioso, como debe serlo para los creyentes, el instante que Piero ha construido con su imagen, vertiginosa a pesar de su serenidad.

3. Leyenda de la Vera Cruz, *frescos en la iglesia de San Francisco, Arezzo, 1452-1459 (Longhi, 1927), 1452-1466 (Clark, 1951), 1459-1466 (Battisti, 1971, 1992).*

Considerada por muchos autores, ya desde L. Pacioli, como la obra mayor de Piero, existe abundante disparidad de criterios sobre su datación concreta. La *decoración* de San Francisco había sido iniciada por Bicci di Lorenzo (1373-1452), que había pintado la cúpula de la capilla con figuras de los evangelistas. De acuerdo a los documentos publicados, el encargo provenía de la familia Bacci, según referencia tempra-



na, 1427, en la que se habla tanto de Francesco di Bacci como de Tommaso, pero, por razones que no han podido ser precisadas, el encargo no se hizo efectivo hasta 1447. Bicci di Lorenzo pudo trabajar muy poco tiempo, pues pronto cayó enfermo y murió en 1452. Es entonces cuando el encargo pasa a manos de Piero.

Ahora bien, entre Bicci y Piero existen notables diferencias estilísticas. Mientras que aquel es un pintor que mira al mundo del gótico, el maestro de Borgo Sansepolcro se perfila como el representante más adelantado de una cultura visual moderna, en absoluto neogótica. ¿Por qué recayó el encargo en él?

La contestación a esta pregunta ha suscitado diversas hipótesis, entre ellas destaca la de Ginzburg, que fija su atención en los comitentes. Ginzburg propone al primogénito de Francesco, Giovanni Bacci, que no se limitaría a *encargar* las pinturas, sino que influiría de forma decisiva sobre la naturaleza del programa. Giovanni Bacci estuvo sólidamente relacionado con los círculos humanísticos y se encontraba en Florencia en 1439, cuando sabemos que también Piero estaba allí. Después, su biografía se hace incierta durante bastantes años y una carta de 1447 le sitúa en Arezzo, donde al parecer no se entendía bien con su padre. Dos años después sale de su *aislamiento* de Arezzo y se mueve entre los círculos humanísticos de Italia Central, vinculado a Malatesta (Ginzburg cree que Bacci tenía ya una fuerte relación con Sigismondo Malatesta antes de 1449 y aventura la posibilidad de que interviniese en el encargo del Templo Malatestiano; Ginzburg, 1984).

La sugerente hipótesis de Ginzburg sobre el comitente —que supone la influencia determinante de Giovanni sobre su padre, Francesco Bacci, ya anciano— no termina de aclarar los problemas de datación, aunque inclina el debate hacia las fechas más tempranas, año 1452 y siguientes, acentuando la importancia del viaje de Piero a Roma en 1458 (en lo que se diferencia de Longhi y se aproxima a Clark y, sobre todo, a Gilbert). Los argumentos que mueven a Battisti a rechazar esta datación temprana son tanto documentales como estilísticos, pero tampoco resultan concluyentes. Por lo que respecta a los documentales, Battisti recuerda que Piero reclamó en 1473 a varios miembros de la familia Bacci el pago de las cantidades que se le debían, y entre esos miembros no figuran los herederos de

Francesco (bien es verdad que pudo no reclamar a los herederos de Francesco porque ya le habían pagado). Los argumentos estilísticos e iconográficos se apoyan sobre los elementos clasicistas que aparecen en los frescos, en las partes que habitualmente se considera realizó primero (y la presuposición de que tales rasgos se deben a su estancia en Roma), pero no hay dificultad mayor en aceptar que pudo haber tomado ya contacto con el clasicismo en Florencia y en Rimini.

Si aceptamos, pues, al menos mientras no se aporten más datos, que Piero se encarga de los frescos de San Francisco y empieza su trabajo tras la muerte de Bicci di Lorenzo en 1452, los interrogantes se centran entonces en la secuencia cronológica de sus diferentes partes. Sobre el orden en que fueron pintados existe un acuerdo considerable, casi todos los autores aceptan que empezó pintando la parte superior de la pared lateral derecha, con la *Historia de los adamitas y muerte de Adán*, aunque no todos coinciden en la última parte: para algunos es *La exaltación de la Cruz (Heraclio devuelve la Vera Cruz a Jerusalén)*, para otros *Derrota y decapitación de Cosroes*, al margen de partes menores, que pudieron ser pintadas simultáneamente a algunas de las más relevantes, y al margen también de la *Anunciación*.

La hipótesis de Longhi es que todas las partes de los frescos fueron realizadas antes del viaje a Roma, mientras que Clark piensa que hubo una interrupción motivada por el viaje y que continuó después su trabajo acentuando los rasgos más clasicistas (en la misma línea, Gilbert, Ginzburg). Cabe decir que ninguna de las tesis ha sido considerada concluyente o por completo definitiva.

Otros dos aspectos deben ser mencionados antes de analizar la iconografía de los frescos: la técnica y los ayudantes del maestro. La técnica es motivo habitual de atención por cuanto los frescos han sufrido un deterioro mayor del que cabe esperar en este tipo de pintura y a pesar de las restauraciones. Piero no utilizó sólo una técnica convencional del fresco, sino que algunas partes están pintadas en seco mientras que en otras mezcló los pigmentos con materia grasa —como si fuera pintura sobre tabla—, lo que le permitía introducir variaciones cromáticas y resaltar detalles que de otro modo no se hubieran percibido.

Contó con la ayuda de diversos maestros menores, aunque en todo momento ejerció un gran control sobre el conjunto de la obra y suministró cartones muy precisos a sus ayudantes. Entre estos se aventuran los nombres de Giovanni di Piamonte (activo h. 1456) y Lorentino d'Andrea (doc. 1463-1506), además de otros anónimos. Giovanni di Piamonte es autor del *Profeta (¿Isaías?)* que aparece en la pared del fondo a la izquierda en la parte superior, también de *San Agustín* y *San Ambrosio*, en el arco que da entrada a la capilla. Giovanni di Piamonte es un artista con fuertes reminiscencias tardogóticas que no logra superar, incluso cuando, como en la figura del *Profeta*, lo pretende. Pero la participación más importante de este artista se encuentra en la pared del fondo a la derecha, en la que representa el traslado del sagrado madero una escena en la que, a diferencia de los motivos anteriores, tiene que poner en relación varias figuras en un paisaje, para lo que utilizó un detallado cartón de Piero.

A la mano de Lorentino d'Andrea puede deberse el *San Luis*, en el intradós izquierdo del arco de acceso a la capilla, aunque algunos autores consideran que también ésta es obra de Giovanni di Piamonte. La figura de *San Luis* permite ver lo que podía hacerse con una idea de Piero cuando la llevaba a la práctica un artista menor: la solemnidad y gravedad volumétrica, la monumentalidad del maestro de Sansepolcro, se convierten en dilatación y extensión, la figura engorda, se hace más ancha, pero no por eso adquiere aquellas notas. Sin embargo, Lorentino no es, en modo alguno, un pintor despreciable, tal como ponen de manifiesto sus frescos en San Paolo, Arezzo, o algunas de sus pinturas sobre tabla, como la ya tardía, respecto a los frescos de San Francisco, *Virgen con el Niño, San Gaudencio y San Columato* (1482, Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna), donde la influencia de Piero sigue siendo muy notable.

Los frescos de Arezzo narran, en las dos paredes laterales de la capilla y la del fondo —dividida por un ventanal—, la *Leyenda de la Vera Cruz* tal como aparece en *La Leyenda Dorada*, de Santiago de la Vorágine, aunque con algunos matices que de inmediato señalaré. Los episodios pintados por Piero son los siguientes:

1. *Profetas* (pared del fondo, superior, ambos lados).
2. *Historia de los adamitas y muerte de Adán*

(pared lateral derecha, superior).

3. *Veneración del sagrado madero de la Cruz. Salomón y la reina de Saba* (lateral derecha, intermedio).

4. *Traslado del sagrado madero de la Cruz* (fondo derecha, intermedio).

5. *Visión de Constantino* (fondo derecha, inferior).

6. *Victoria de Constantino sobre Magencio* (lateral derecha, inferior).

7. *Tortura del judío* (fondo izquierda, intermedio).

8. *Descubrimiento y milagro de la Vera Cruz* (lateral izquierda, intermedio).

9. *Derrota y decapitación de Cosroes* (lateral izquierda, inferior).

10. *Exaltación de la Cruz (Heraclio devuelve la Vera Cruz a Jerusalén)* (lateral izquierda, superior).

11. *Anunciación* (fondo izquierda, inferior).

La leyenda es, a grandes trazos, la siguiente. Cuando Adán estaba a punto de morir, el Arcángel San Miguel le prometió un óleo milagroso; envió Adán a su hijo a buscarlo a las puertas del Paraíso y allí obtuvo, en lugar del óleo, una rama de olivo de la que brotaría, transcurridos cinco mil quinientos años, el óleo de la salvación; al volver, Set encontró ya muerto a Adán y plantó la rama de olivo sobre su tumba *(Historia de los adamitas y muerte de Adán)*. Salomón intentó utilizar el árbol que había crecido sobre la tumba de Adán para la construcción del templo, pero nunca lo logró porque, una vez cortada, la madera siempre era o demasiado pequeña o demasiado grande; se utilizó entonces como puente sobre el río Siloé, y cuando la reina de Saba fue a ver a Salomón tuvo una premonición, lo que le hizo venerar el madero; a Salomón le dijo proféticamente que de aquel madero vendría el fin del reino Judío *(Veneración del sagrado madero de la Cruz. Salomón y la reina de Saba)*. Para evitarlo, Salomón ocultó el madero en la piscina probática, pero el madero flotó y fue utilizado en la construcción de la Cruz de Cristo *(Traslado del madero de la Cruz)*. Trescientos años después, en la vigilia de la batalla contra Magencio, en Puente Milvio,

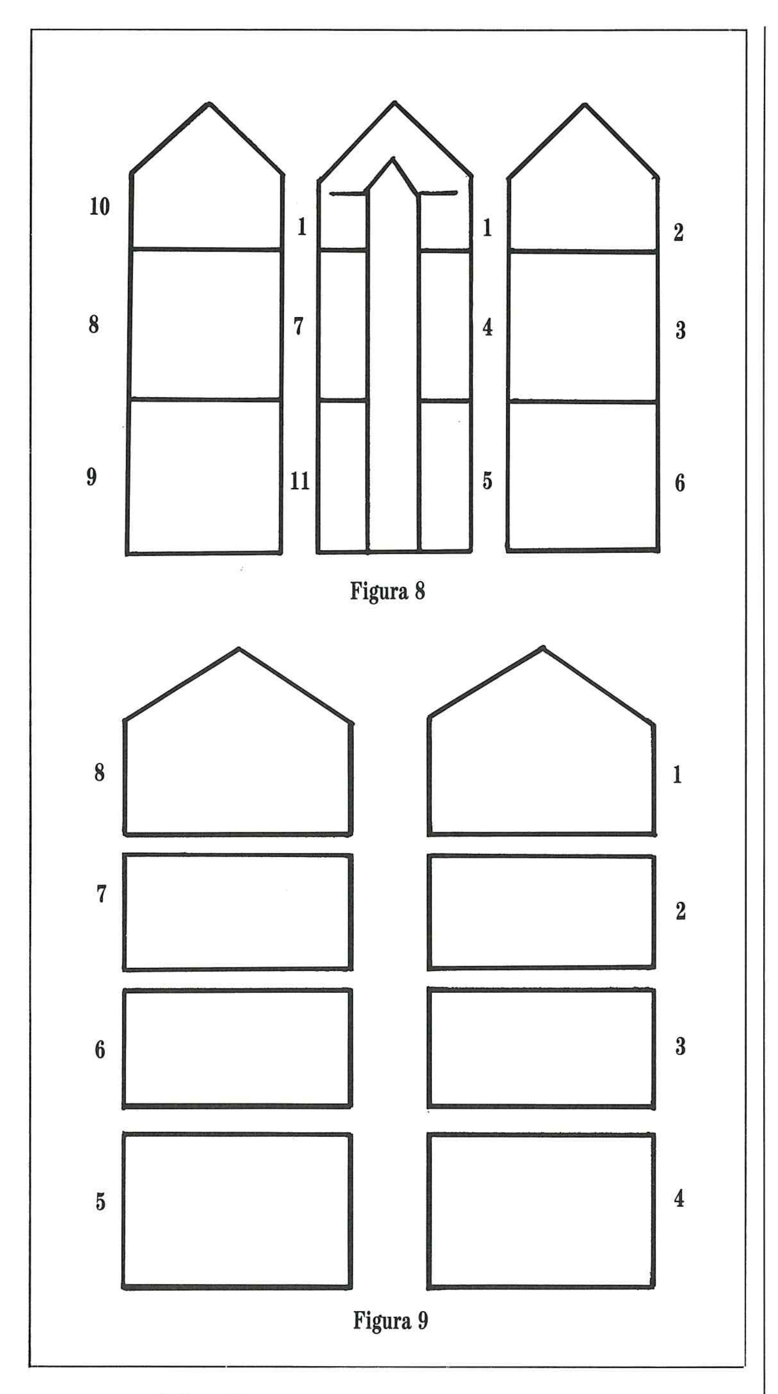


Figura 8

Figura 9

Constantino tuvo una visión: un ángel le exhorta a combatir bajo el signo de la Cruz *(Visión de Constantino)*. Constantino vence a Magencio *(Victoria de Constantino)* y, convertido, envía a Jerusalén a su madre Elena para que busque el madero de la Vera Cruz. Sólo el hebreo Judas sabe su paradero, Helena manda torturarle arrojándole a un pozo, del que saldrá siete días después *(Tortura del judío)*. Judas revela donde está el sagrado madero, bajo un templo dedicado a Venus; destruyen el templo y aparecen las tres cruces del Calvario: se demuestra milagrosamente que es la Vera Cruz porque resucita a un muerto *(Descubrimiento y milagro de la Vera Cruz)*. Tres siglos después, el rey persa Cosroes roba la reliquia y se hace adorar como dios, por lo que Heraclio desata la guerra contra él, le derrota y le hace decapitar *(Derrota y decapitación de Cosroes)*. Vuelve con la Cruz a Jerusalén, ciudad de la que se le abren las puertas sólo cuando entra en ella humildemente; la reliquia será devuelta al Santo Sepulcro *(Exaltación de la Vera Cruz. Heraclio devuelve la Cruz a Jerusalén)*.

Como puede verse por el esquema de las escenas (figura 8), Piero ha alterado el orden y ha prescindido de algunos motivos enfatizando otros. A estos efectos debe compararse la pintura de Piero con la que sobre el mismo tema hicieron Agnolo Gaddi (h. 1374-95, Florencia, Santa Croce) (figura 9), Cenni di Francesco (1410, Volterra, San Francesco) y Masolino (1424, Empoli, Santo Stefano; destruidas).

En las cuatro series de pinturas aparecen, con matices diferenciales, las siguientes escenas: la reina de Saba adora el madero, hallazgo del madero y construcción de la Cruz (en los frescos de Piero, sólo traslado del madero), descubrimiento y prueba de la Vera Cruz, Cosroes roba la Cruz y se hace adorar, Heraclio lleva la Cruz a Jerusalén. Tanto Piero como Gaddi y Cenni di Francesco han pintado la muerte de Adán, pero no así Massolino, y, mientras que éste, Gaddi y Cenni representan el sueño o visión de Heraclio, Piero pinta la visión de Constantino, así como la victoria de Constantino sobre Magencio. Por último, Piero, además de representar la tortura de Judas (con lo que quizá acentúa, respecto de los demás, el antisemitismo), pinta también el encuentro de Salomón y la reina de Saba.

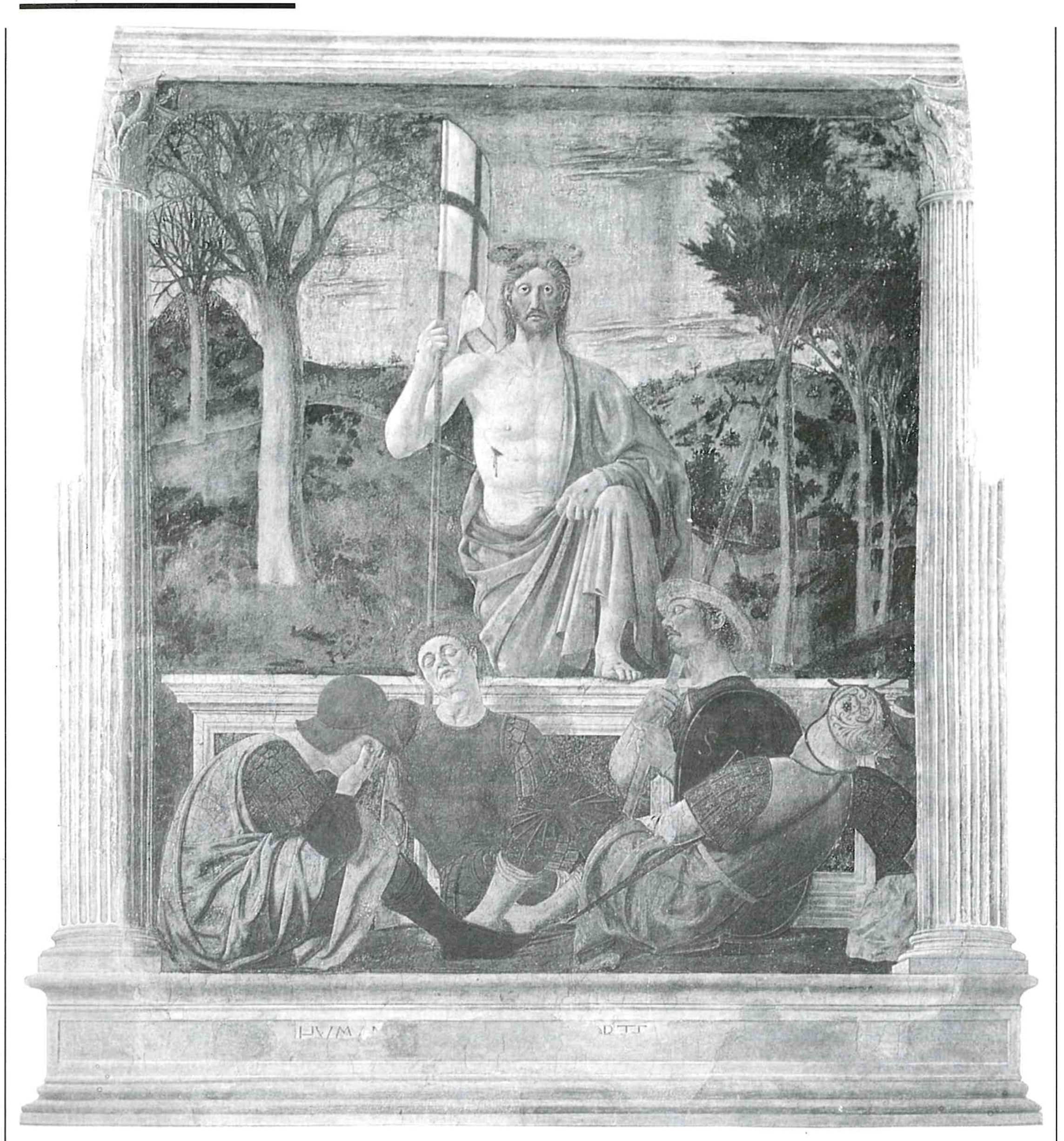
Además de ser más fiel a la leyenda, Piero ha enfatizado el papel de Constantino, representado en la escena de la batalla con los rasgos del emperador de Oriente Juan VIII Paleólogo (especialmente visible en el gorro y en la fisonomía toda, según puede apreciarse en una medalla de Pisanello con el retrato del emperador en el anverso y, en el reverso, Juan Paleólogo a caballo frente a un Crucifijo). También ha dado importancia a la figura de Salomón y su encuentro con la reina de Saba (un tema que había esculpido Ghiberti en las puertas del Baptisterio de Florencia, h. 1436), ha duplicado las batallas y ha introducido una *Anunciación*, que no está en las restantes representaciones de la leyenda.

No es aventurado señalar que la relevancia concedida a estas escenas pone en primer término un asunto que no es tan patente en las otras representaciones de la leyenda: las relaciones entre las iglesias de Oriente y de Occidente. A la luz de todos estos motivos, Ginzburg presume la intervención de Besarión en la iconografía de Arezzo, recuerda que Besarión heredó del patriarca Gregorio Mammas la reliquia de la Vera Cruz, que había sido propiedad de los Paleólogos, y reconstruye sus movimientos y los de Piero en estos años, 1458 y 1459, a fin de encontrar indicios de un posible encuentro. Sin embargo, no existe consenso entre los historiadores sobre esta hipótesis (lo que es habitual en torno a la mayor parte de las obras de Piero) y los elementos que se manejan no dejan de ser circunstanciales.

4. Resurrección, *h. 1460, fresco, 22 × 200. Sansepolcro, Museo Civico.*

El fresco que representa la Resurrección de Cristo fue pintado en el Palazzo dei Conservatori, hoy Museo Civico de Sansepolcro. No se ha encontrado hasta el momento documentación sobre el eCruz, o los pagos, que debieron ser considerables a tenor de la importancia de la pintura, pero sí documentos sobre obras en el Palazzo que, a juicio de los historiadores, estarían relacionadas con la *Resurrección*, al parecer trasladada de lugar en los últimos años del Quattrocento o primeros del Cinquecento.

Según la tradición, la Resurrección de Cristo formaba



parte del emblema de la ciudad, fundada por peregrinos que venían de Tierra Santa llevando consigo una reliquia del Santo Sepulcro. Una leyenda explica la fundación de la ciudad en base a la visión que tuvieron el noble griego Arcano y su criado Egidio cuando volvían de Tierra Santa con la reliquia: se les apareció Cristo mientras descansaban y les dijo: *Arcano voglio che tu colle tue Reliquie, quali porti ad onore del mio Sepolcro quivi rimanghi e che dia principio ad un vicolo da ampliarsi in modo di un castello, nel cui vari genti insieme converranno, e quivi lungo tempo viveranno pacificamente* (Battisti, 1992, I, 219).

El fresco, situado en el Palazzo dei Conservatori, en la sala donde debían tomarse las decisiones políticas, no en una capilla o una iglesia, tampoco en un palacio privado, posee así un marcado carácter político.

Piero representa a Cristo glorioso, erguido sobre el Sepulcro, a cuyos pies duermen cuatro soldados —uno de los cuales, el que está frente a nosotros, se ha dicho que es autorretrato del artista—, sobre un paisaje al fondo de cuya interpretación hay dudas: mientras que la parte de la derecha es verde y feraz, la de la izquierda aparece seca y agostada. Cristo mira al es-

pectador —hay que tener en cuenta que, en su situación original, el fresco estaba más bajo que en la actualidad— y preside la estancia. La composición ofrece una marcada forma piramidal, con la base constituida por los cuatro soldados, pero, a la vez, la disposición de éstos nos recuerda una flor que se abre, en el centro de la cual se representa a Cristo.

En un libro de carácter general *(Cómo se mira un cuadro*, Buenos Aires, Losada, 1954), Lionello Venturi ha llamado la atención sobre un aspecto compositivo que me parece importante: aunque hay un paisaje en profundidad, Cristo, el Sepulcro y los soldados no lo ocupan, vienen al primer plano, se disponen en superficie. De esta manera, el paisaje en profundidad cumple, a pesar de la diferencia de verismo figurativo que supone, la misma función que en la pintura tardogótica —y en otras pinturas de Piero— tenían los fondos dorados: aumentar la monumentalidad de la escena y eliminar el valor de las notas anecdóticas.

En la *Resurrección* podemos encontrar tres espacios unidos inorgánicamente por yuxtaposición. El primero es el espacio mineral en el que se encuentran los soldados, que parecen no caber y venirse a nosotros (pero, como si un cristal lo impidiera, el soldado de la derecha no sale del plano de la imagen y se mantiene en el aire). El segundo es el espacio plano, como de icono, del Cristo y el Sepulcro (y la dificultad con la que se ha encontrado Piero para situar la figura volumétrica de Cristo en un plano se hace evidente si atendemos a su pierna doblada y su relación con el tronco). El tercero es el paisaje en profundidad con el cielo. El carácter inorgánico de la relación entre estos tres espacios produce un efecto singular en nuestra mirada: si miramos al Cristo, dejamos de ver a los soldados, si atendemos a estos, el Cristo es sólo en el umbral. La luz cumple un papel unificador decisivo: además de configurar una sombra verosímil en los volúmenes anatómicos, destaca con claridad la figura del Cristo sobre los restantes motivos, y la relativa claridad del cielo se compagina rítmicamente con la relativa claridad de los soldados.

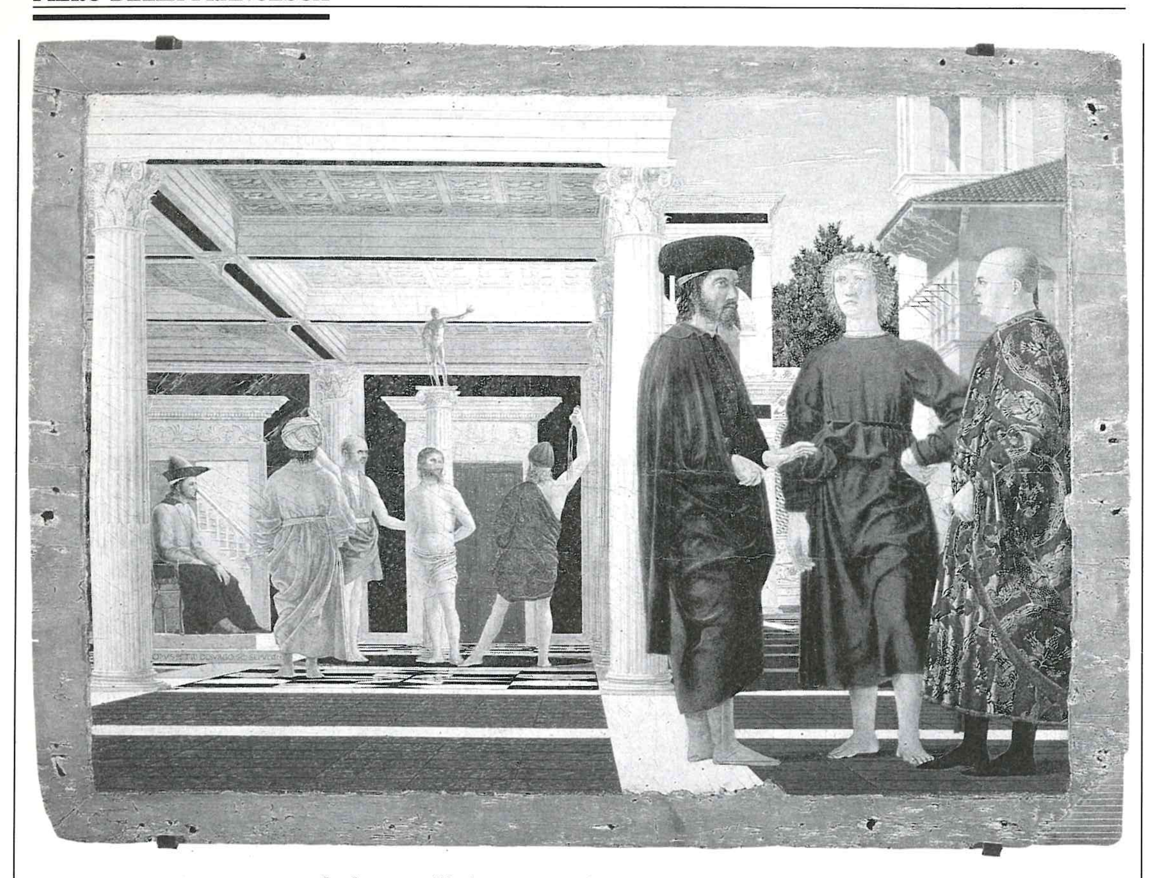
Una vez más, Piero ha transformado las pautas iconográficas convencionales de los motivos que aborda, y una vez más lo hace recurriendo a notas de carácter plástico, no narrativas. El Cristo triunfal que era propio de la *Resurrección*, excesivo en su gloria, gesticulante las más de las veces, cede su puesto a un Cristo solemne pero distante —a pesar de la mirada que nos dirige—, tolerante ha dicho Battisti, pleno de sí mismo, de su presencia.

5. Flagelación, *1450 (Longhi, 1963), 1451 (Brandi, 1953), 1455-60 (Clark, 1951), 1469 (Cavalcaselle, 1864), tabla, 67,5×91 (superficie pintada: 58,3×81,5). Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.*

De todas las pinturas de Piero, es esta tabla de pequeñas dimensiones una de las que mayor debate ha suscitado, tanto por lo que se refiere a su datación como a la interpretación temática. Ginzburg puede escribir que el único dato indiscutible es su autografía: *Opus Petri de Burgo Sci Sepulcri.* Una leyenda en la parte superior, hoy desaparecida, ha contribuido a matizar, pero no a disminuir, el debate: *Convenerunt in unum.* Este fragmento del Salmo segundo se cita en los *Hechos de los Apóstoles* en referencia a la pasión de Cristo: *Convenerunt in unum adversus Dominum et adversus Christum eius. Convenerunt enim ... Herodes, et Pontius Pilatus cum gentibus et populis Israel.* Texto que parece muy apropiado para la comprensión de la tabla, como más adelante se verá, aunque en modo alguno pueda decirse que de forma definitiva.

En principio podría pensarse, dadas las dimensiones de la obra, que se trata de una parte de una predella, pero el análisis técnico de la pintura y el hecho de que esté firmada excluyen esa posibilidad. Aún más, la firma indica el reconocimiento de, al menos, una cierta fama de su autor y posiblemente del carácter singular de la obra: ofrecimiento, regalo o encargo especial, ¿conmemorativo? Las referencias más antiguas sitúan la tabla en el palacio ducal de Urbino y algunos autores afirmaron ya en el siglo pasado que estaba relacionada con la muerte de Oddantonio.

La dificultad para establecer tanto la datación como el asunto proviene de la novedad de la imagen. En lugar de colocar en primer plano el



que parece tema central, la flagelación de Cristo, se dispone al fondo, en el interior de una arquitectura clasicista, con una columna sobre la que se levanta una estatua de corte clásico, y en primer término coloca Piero a tres figuras masculinas sobre cuya personalidad ha girado buena parte del debate. Como sucede en otras obras del artista de Borgo Sansepolcro, la actitud de estos tres personajes suscita interpretaciones diferentes que afectan a la totalidad de la imagen, la cual adquiere un tono tan fascinante como hermético.

Algunos autores tienden a minimizar estas notas y afirman que la *Flagelación* es una variante del género, pero la mayoría proceden a un análisis más detenido. En líneas generales se distinguen dos tipos de interpretaciones, a las que Battisti denomina *religiosa* y *política* (Battisti, 1992). Por su parte, Ginzburg distingue entre aquellos autores que establecen un nexo orgánico entre la escena de la flagelación y las tres figuras del primer término y aquellos otros que afirman la independencia, incluso temporal, de ambos motivos, lo que obliga a investigar la relación que entre ellos puede existir.

Naturalmente, la defensa de una u otra posición depende en buena medida de la identificación de todos los personajes de la pintura. Sobre la escena de la flagelación, cabe decir que Pilatos aparece sentado en su trono contemplando los hechos y que el hombre del turbante, frente a Jesucristo, de espaldas a nosotros, podría ser Herodes (lo que estaría de acuerdo con el fragmento de los *Hechos de los Apóstoles* antes mencionado), si bien otros autores prefieren hablar de un *turco con turbante*, sin mayores especificaciones, que incluso podría haber ordenado la flagelación.

La diferencia de opiniones es mayor cuando pasamos a las tres primeras figuras. Gombrich ha propuesto que el hombre barbado sea Judas en el momento de devolver el dinero de su traición a los miembros del Sanedrín, pero falta cualquier referencia a ese dinero. También se ha pensado, sin tanta individualización, en tres miembros del Sanedrín que permanecieron fuera del palacio de Pilatos para no contaminarse antes de la Pascua, pero esto no explica por qué ponerlos en primer plano, tampoco su fisonomía. Para ésta se han buscado nombres concretos, recuperando una tradición antigua que los considera

miembros de la familia ducal: Oddantonio, conde de Urbino, en el centro, a la derecha su hermano Federico, y el hijo de éste, Guidobaldo, a la izquierda. A todas luces, esta identificación altera las edades y las relaciones entre los tres personajes, por lo que fue sustituida por otras en las que, en lugar de familiares, se habló de consejeros, allegados, etc. La única identificción que se conservó fue la de Oddantonio, muerto en 1444.

Sin embargo, esta identificación —que fundamentaría una datación temprana de la obra— no se compagina con la madurez estilística de la pintura ni con los motivos arquitectónicos en ella presentes. Ello suscitó una interpretación diferente a partir de K. Clark (Clark, 1951). Este autor consideró inverosímil la identificación de Oddantonio y avanzó la posibilidad de relacionar al hombre barbado con los Paleólogos. En este camino, T. Gouma-Peterson daba un paso adelante al llamar la atención sobre la figura de Pilatos, al que, en atención a su indumentaria, fisonomía y calzas carmesíes —que eran adorno de los emperadores de Oriente—, identificó con Juan Paleólogo, que asiste a la flagelación de Cristo (= sufrimiento de la Iglesia a manos de los turcos). La escena de la flagelación tendría un equivalente significativo en los tres personajes del primer plano: el *griego barbado* de la izquierda exhortaría al *príncipe cristiano* de la derecha a luchar contra el turco, en presencia de un joven, en el centro, alegoría de la virtud y dispuesto a la lucha (Gouma-Peterson, 1976).

Ginzburg se mueve en la dirección de Gouma-Peterson y avanza una propuesta más compleja. A partir de la similar fisonomía del hombre de la derecha y el hombre de rodillas en la *Virgen de la Misericordia*, que aparece también junto a Cosroes en los frescos de Arezzo, propone la identidad de Giovanni Bacci.

Para la figura con barba partida y túnica de manga larga de la izquierda, propone la de Besarión, mientras que, en la escena del fondo, Pilatos correspondería a Juan VIII Paleólogo, cómplice en su comportamiento del martirio a que el turco somete a los cristianos. Besarión, que aceptó su nombramiento de cardenal de la Iglesia Romana, conferido por medio de Giovanni Bacci, habría puesto de relieve que esa es la única actitud posible ante esta situación. Para el tercer personaje del grupo del primer término, propone la identidad del joven Buonconte de Montefeltro, hijo ilegítimo del duque Federico, muerto en la peste de 1458 a los 17 años de edad: la figura representa a un joven muerto (Ginzburg, 1984).

6. Virgen con ángeles, santos y Federico de Montefeltro, *1469-1472, tabla, 248×170. Milán, Pinacoteca di Brera.*

No existe un acuerdo unánime sobre la fecha de esta obra, pues mientras algunos autores proponen 1469, y aún antes, a partir del viaje documentado de Piero a Urbino, otros se inclinan por 1472, año del nacimiento de Guidobaldo (1.1.1472) y de la muerte de su madre, Battista Sforza (6.7.1472), que no se recuperó del parto. Para ello atienden, entre otras cosas, al valor simbólico del huevo de avestruz que pende sobre la Virgen. En cualquier caso, la representación del duque Federico sin la orden de la jarretera —que le fue otorgada en septiembre de 1474, y con la que se retrató a partir de entonces— fija la fecha *ante quem* en otoño de 1474. La representación de Federico con armadura, arrodillado, permite pensar en una obra de carácter votivo, posiblemente con motivo de alguna victoria militar, que según Battisti no puede ser otra que la de Volterra (18-6-1472), crucial en la trayectoria del duque (Battisti, 1992).

La Virgen en el centro, con el Niño, rodeada de santos, con cuatro ángeles, dos a cada lado, detrás, plantea algunos interrogantes. Por lo pronto, existen algunas discrepancias menores sobre la identidad de los santos, se trata, a la izquierda, de San Juan Bautista, San Bernardino y San Jerónimo, y, a la derecha, de un evangelista (¿San Juan Evangelista? —algunos autores hablan de San Andrés—), San Pedro Mártir y San Francisco. En estos grupos de tres santos podemos observar que dos de ellos están en cada caso representados de cuerpo entero, mientras que el tercero aparece intercalado y como superpuesto, aprovechando el espacio que queda vacío, lo que ha hecho pensar en un añadido posterior (especial-



mente el San Bernardino de la izquierda). También se ha considerado que algunas partes de la tabla no fueron pintadas por Piero: las manos del duque y las partes de su armadura que descansan en el suelo (durante mucho tiempo se afirmó que fue el español Pedro Berruguete el autor de esos motivos, pero hoy existen dudas).

Por lo que hace a los ángeles, llama la atención tanto la fisonomía y solemnidad con la que están representados, como la riqueza de sus adornos, joyas características de la orfebrería de Urbino (Ciardi Dupré, ed., 1992), que pueden tener también un sentido simbólico, al igual que el huevo, la concha y el coral que pende del cuello del Niño.

La importancia que adquieren las perlas, el coral y el cristal, además del oro, en las joyas y adornos de los ángeles y en la cruz de San Francisco aluden a un sentido simbólico complejo, pues la perla-cristal se relacionaba tanto con el agua que salió del costado de Cristo como con el agua del bautismo, y el coral podía servir para proteger a los recién nacidos de peligros y malos presagios —en relación con la Caridad— , pero también indicaba la santidad virginal. El coral fue ampliamente utilizado en exvotos, relicarios y objetos litúrgicos de la época.

El huevo y la concha han suscitado diferentes interpretaciones, tanto por su naturaleza cuanto por el destacado lugar que ocupan en la composición de Piero. No existe un documento que explique con claridad y precisión la simbología del huevo, por tanto los autores han argumentado a partir de indicios e interpretaciones parciales. En lineas generales, cabe decir que el huevo y la concha aluden tanto a la maternidad santa de María cuanto a la milagrosa maternidad de Battista Sforza —el nombre de su hijo, Guidobaldo, le fue puesto en atención a la *milagrosa intervención* de San Ubaldo, patrono de Gubbio (la villa a la que se había retirado Battista), en la concepción del niño—, teniendo en cuenta que el huevo era uno de los emblemas de Federico, *spiritu durissima*, lo que le hace aparecer como una alusión directa a la descendencia del duque.

Ahora bien, la importancia de los motivos simbólicos no debe hacernos olvidar su disposición pictórica. La concha se ha convertido en nicho o ábside, sin precedentes en el arte antiguo pero con una presencia constante en el Quattrocento. Piero dispone de forma solemne y ceremonial a sus figuras delante de este ábside, representado con extraordinaria riqueza y detalle, de tal modo que todo el asunto parece más una escena palaciega que religiosa o eclesial, desde luego a gran distancia de lo que había venido siendo habitual.

Los efectos de luz y sombra contribuyen de manera decisiva a crear el espacio de la escena y a *aislar* a las figuras unas de otras, figuras que, a pesar de su proximidad física, son autónomas y gestualmente distantes. Los reflejos de luz sobre la armadura del duque evocan el lugar arquitectónico en que toda la escena se desarrolla, la sombra permite destacar la blancura del huevo en el centro del ábside y la luz centraliza las figuras de la Virgen y el Niño en una secuencia plástica de asombrosa perfección.

7. Retrato de Federico de Montefeltro/Triunfo de Federico de Montefeltro, *h. 1465, h. 1472 (Battisti, 1992), tabla, 47×33. Florencia Uffizi.*
8. Retrato de Battista Sforza / Triunfo de Battista Sforza, *h. 1465, h. 1472 (Battisti, 1992), tabla, 47×33. Florencia, Uffizi.*

Ambos retratos de los duques de Urbino presentan en el reverso sendos *triunfos*, en los que aparece escrito: CLARVS INSIGNI VEHITVR TRIVMPHO / QUEM PAREN SVMMIS DVCIBVS PERHENNIS / FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER / SCEPTRA TENENTEM, en el del duque; QVE MODVS REBVS TENVIT SECVNDIS / CONIVGIS MAGNI DECORATA RERVM / LAUDE GESTARVM VOLITAT PER ORA / CVUNCTA VIRORVM, en el *triunfo* de la duquesa.

En general, los historiadores están de acuerdo en datar estas obras en torno a 1465, en atención a unos versos de Ferabò en los que se alude a ellas, pero un análisis del códice en el que se encuentran estos versos ha permitido afirmar a otros estudiosos que la fecha debe ser más tardía, entre 1472 y 1476, y que posiblemente los versos de Ferabò no han sido suscitados por una contemplación directa de las tablas de Piero, lo que ha inducido a tener más en cuenta otros elementos: iconográficos y estilísticos, fundamentalmente. El retrato del duque, por ejemplo, es semejante al que aparece en *Virgen con ángeles, santos y el duque de Montefeltro*, incluso cabe pensar que el artista se ha servido para ambos del mismo boceto, lo que permite establecer la



proximidad cronológica de las dos obras.

Piero ha representado a los duques de perfil, siguiendo una convención propia de monedas y medallas —razón por la que en ocasiones se denomina *retrato numismático* a este tipo de representación—, pero en lugar de la superficie abstracta, metálica, que hace de fondo en éstas, ha colocado aquí sendos paisajes, alusión a los dominios de los retratados, pero también recursos con indudables consecuencias estéticas y plásticas. La introducción de un paisaje como fondo reduce el énfasis monumental-retórico que la superficie de la medalla alcanza, por lo que el artista destaca las figuras recurriendo tanto a la energía de los perfiles como a la gama cromática, especialmente en la figura masculina, con una indumentaria de rojo intenso, mientras que el tocado, las joyas y la riqueza ornamental de la ya difunta Battista Sforza cumplen la misma función.

Aunque estos son los más famosos, no es la primera vez que Piero hace retratos de perfil. En el Templo Malatestiano de Rimini había pintado en 1451 el retrato de Sigismondo Malatesta de perfil, arrodillado ante San Sigismondo.

El retrato se repite en el temple sobre tabla que conserva el Museo del Louvre y, aunque no se trata en sentido estricto de retratos, muchas son las caras de perfil que Piero pinta en los frescos de Arezzo, hasta tal punto que suele enumerarse ésta como una de sus más conocidas características.



En los *triunfos* del reverso, dispone las figuras de los duques sobre carros, que en ambos casos más parecen de guerra que triunfales, con figuras alegóricas en cada uno de ellos. Ambos carros están conducidos por el Amor, que en el caso del duque sujeta una espada. El duque de Montefeltro está coronado por la Victoria y en su carro figuran Justicia —con espada y balanza (en alusión a la guerra y la paz)—, Prudencia —con doble fisonomía— y Fortaleza; al lado de Battista puede verse una figura de blanco, referencia a la castidad matrimonial, y una anciana que, como ha señalado Battisti, introduce una nota dramática (Battisti, 1992, 289), puede ser Esperanza, delante Fe y Caridad.

Entre un *triunfo* y otro, al igual que sucede en los retratos, ha mantenido Piero una relativa simetría, y en ambos ha utilizado el mismo sistema compositivo, con figuras frontales y de perfil.

Con ser esto llamativo en su perfección, quizá lo sea más aún el empleo de la luz, sobre el que Battisti se ha extendido en la obra ya citada, por considerar que es el rasgo formal y estilístico más importante. A pesar de la indudable autonomía de los motivos de cada uno de los *triunfos* —el friso con letras del primer término, el camino mineral y un tanto abstracto por el que avanzan los carros, el paisaje que hace de fondo—, la luz es el factor que permite articularlos en una unidad plástica coherente, a la vez que elimina la eventual inverosimilitud que la estricta composición pudiera suscitar.